Resonant:
Bodies, Songs and Strings

Corps à cordes, vibrations et résonances

p. 168 **Paula Valero Comín**, Work from the *Las Aldabas (Door knockers)* series, 2025
Site-specific installation: framed drawing including porcelain elements, necklaces made of crystal and semi-precious stones, and objects from the MACS MTO collection, variable sizes, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

p. 170 **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025
Direct transfer, cut adhesive elements and print on aquapaper, courtesy of the artist

The Clearing, pages 50–51, 86–89, designed by Rissa Hochberger, Kelvin Ellis, and JJJJJerome Ellis, published by Wendy's Subway, 2021 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Wendy's Subway, Brooklyn, New York, USA
Aster of Ceremonies, pages 67, 74, 107–108, designed by Tijqua Daiker, Mary Austin Speaker, and JJJJJerome Ellis, published by Milkweed Editions, 2023 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Milkweed Editions, Minneapolis, Minnesota, USA
Thank You Notes: A Musical Score, composed for the Whitney Biennial 2024: *Even Better than the Real Thing*, 2024 Courtesy of JJJJJerome Ellis

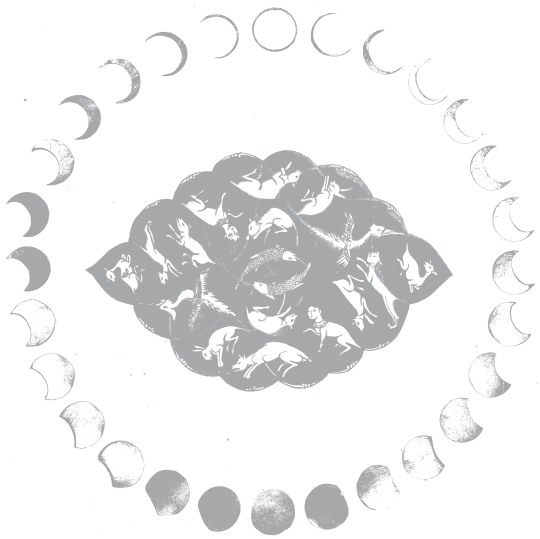
p. 172 **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion* from *Resonator* series, 2019
Bronze bells, mirror-polished stainless steel, plywood, leather, steel, 95 × 100 × 100 cm, courtesy of the artist and Galerie Krinzinger

p. 174 **Guadalupe Maravilla**, *Mochila inmigrante VI* from *Volcanic rock sculptures* series, 2023
Carved volcanic rock on custom metallic structure, 41 × 30 × 11 cm, courtesy of the artist and mor charpentier

p. 175 **Guadalupe Maravilla**, *Puño volcánico* from *Volcanic rock sculptures* series, 2022
Carved volcanic rock on custom metallic structure, 36 × 36 × 11 cm, courtesy of the artist and mor charpentier

p. 178 **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021
Wood, harp strings, 96 × 79 × 10 cm, courtesy of the artist and Galerie Krinzinger

p. 180 **Marie-Claire Messouma Manlanbien**, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025
Diptych, mirrors, cowrie shells, copper, iron, brass, silk and other textiles, roots, semi-precious stones, ceramic, 200 × 120 cm, courtesy of the artist and Galerie Cécile Fakhoury, with the support of MACS MTO



Resonant: Bodies, Songs, and Strings

Corps à cordes, vibrations et résonances

Table of contents

5 **Message from the Board**
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO®
(MACS MTO)®

7 **Introduction from the scientific experts of the exhibition**
Omid Asgari, Nooshin Esmaeili,
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani,
Golzar Yousefi, Dr. Payam Yousefi

13 **Curatorial introduction**
Elena Sorokina, Simona Dvorák,
Nataša Petrešin-Bachelez

17 **Transmissions of Knowledge**
Ground floor

49 **Heartbeats, human and celestial**
Elena Sorokina

72 **Listening with the heart is to place our body within elastic time**
Simona Dvorák

97 **Resonant and Sensing Bodies**
First floor

129 **Material Aesthetics – Note #3: Sound & Sensibility**
Denise Ferreira da Silva

149 **Sound as a healing practice**
Second floor

Table des matières

5 **Les mots du Conseil d'administration**
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO®
(MACS MTO)®

7 **Présentation de l'exposition par les experts scientifiques**
Omid Asgari, Nooshin Esmaeili,
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani,
Golzar Yousefi, Dr. Payam Yousefi

13 **Introduction curatoriale**
Elena Sorokina, Simona Dvorák,
Nataša Petrešin-Bachelez

17 **La longue chaîne des savoirs**
Rez-de-chaussée

49 **Battements de cœurs humains, de cœurs célestes**
Elena Sorokina

72 **Écouter au cœur, replacer son corps dans le temps élastique**
Simona Dvorák

97 **Des corps qui vibrent et résonnent**
Premier étage

129 **Esthétique matérielle – Note # 3 : Son et sensibilité**
Denise Ferreira da Silva

149 **Le son comme pratique de guérison**
Deuxième étage

We are delighted to welcome you to the museum's second exhibition, *Resonant: Bodies, Songs, and Strings*. This exhibition embodies the museum's enduring dedication to preserving, celebrating and renewing the living legacies of Sufi art, culture and knowledge—currents that continue to flow through history and human experience.

This exhibition encourages us to listen, attentively and inwardly, to the subtle resonances that move through the self, the senses and the unseen. As you move through this exhibition, we invite you to reflect on the threads that interlace it with the museum's permanent collection and its living Sufi practices. Rooted in a tradition that honors both silence and sound, stillness and motion, the exhibition furthers our mission to cultivate spaces of healing, insight and transformation.

May its resonances accompany you—quietly unfolding beyond these walls—and may the questions it raises open new pathways for attunement, reflection and meaningful encounter.

With gratitude,

Board of Directors
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO
(MACS MTO)

Claire Bay
President
Negah Angha
Vice-president
Muriel Boccara
Treasurer
Parastou Youssefi
Secretary
Hana Chidiac
Head of Scientific Committee
Eric Delpont
Head of Acquisition Committee

Nous avons le plaisir de vous accueillir pour la deuxième exposition présentée au sein du musée, intitulée *Corps à cordes : Vibrations et résonances.* Celle-ci incarne l'engagement durable du musée à préserver, célébrer et renouveler les héritages vivants de l'art, de la culture et du savoir soufis — des courants qui continuent à circuler à travers l'histoire et les générations.

Cette exposition est une invitation à être attentif·ve à toutes ces résonances subtiles qui nous parviennent, depuis les plus facilement perceptibles jusqu'aux plus infimes. La parcourir c'est prendre conscience de tous ces liens établis entre la collection permanente du musée et les pratiques soufies actuelles. Ancrés dans une culture qui honore à la fois le silence et le son, le calme habité et le mouvement, nous poursuivons avec cette exposition la mission que nous nous sommes donnée et qui consiste à cultiver des espaces de guérison, de compréhension et de transformation.

Que ces résonances vous accompagnent, se déployant doucement au-delà de ces murs. Et que les questions qu'elles éveillent ouvrent des chemins vers l'écoute, la réflexion et les rencontres profondes.

En vous remerciant,

Le Conseil d'Administration
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO
(MACS MTO)

Claire Bay
Présidente
Negah Angha
Vice-présidente
Muriel Boccara
Trésorière
Parastou Youssefi
Secrétaire
Hana Chidiac
Présidente du Comité scientifique
Eric Delpont
Président du Comité d'acquisition

ACKNOWLEDGEMENTS
We extend our heartfelt gratitude to the visionary artists, insightful curators, devoted contributors and dedicated staff whose creativity, conviction and care have brought this ambitious exhibition to life. We also thank the scientific experts whose generous support and collaboration have enriched the curatorial process and deepened the museum's mission. Together, their efforts have built a living bridge between tradition and contemporary reflection—one that invites a vibrant and enduring dialogue across time, culture and imagination.

REMERCIEMENTS
Nous exprimons notre profonde gratitude aux artistes visionnaires, aux conservateur·ices de talent, aux collaborateurs et collaboratrices ainsi qu'au personnel dont le dévouement, la créativité, la conviction et l'engagement ont permis de donner vie à cette ambitieuse exposition. Nous remercions également les expert·es scientifiques dont le soutien sans faille et la collaboration ont enrichi le travail de commissariat et donné de la profondeur à la mission du musée. Réunissant leurs efforts, ils ont permis de construire un pont vivant entre la tradition et la réflexion contemporaine — un pont qui invite à un dialogue vibrant et durable à travers le temps, la culture et l'imagination.

The following reflection was composed by the scientific contributors invited to accompany the development of MACS MTO's second temporary exhibition.

Le texte qui suit a été rédigé par les contributeur·ices scientifiques invités à accompagner le processus de réalisation de la deuxième exposition temporaire du MACS MTO.

Hear with the ear within,
for all existence, each particle therein,
Like the rubab (lute), in subtle tone,
convey the breath of love alone.

— Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha, 41st master of the Oveyssi School of Islamic Sufism

It is fitting to begin the introduction to an exhibition centered on resonance with a Sufi poem that invites the reader to listen. To listen is to connect—not merely with the physical ear, but with inner awareness attuned to the silent song echoing through all things.

Like this poetic lesson by Professor Angha, this exhibition too invites us to perceive these unseen currents of compassion and communion, akin to the sympathetic strings of a rubab (lute) that respond through attunement rather than direct contact. It opens a space for resonance, where body, breath and spirit converge in presence, harmony and deep connection.

Écoutez en vous-même
l'infime est là, dans toute forme de vie
Comme le son léger du rubab (luth),
Il ne transmet que le son de l'amour.

— Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha, 41ème Maître de l'École du Soufisme Islamique Oveyssi

Il importait de commencer l'introduction d'une exposition centrée sur la résonance par un poème soufi qui invite le·la lecteur·ice à écouter. Écouter, c'est se connecter, non seulement à l'aide de l'oreille, mais aussi avec la conscience intérieure, tournée vers le chant silencieux qui résonne en toutes choses.

À l'instar de l'enseignement poétique du professeur Angha, cette exposition convie les visiteur·ses à percevoir les flux invisibles de compassion et de communion, comparables aux cordes sympathiques du *rubâb* (luth), qui réagissent non par contact direct, mais par mise en résonance. Elle instaure un espace propice à cette résonance, où le corps, le souffle et l'esprit s'accordent dans une présence attentive, une harmonie sensible et une connexion profonde.

SUFISM: THE PATH OF PRESENCE AND LOVE
Rooted in dialogue between contemporary artists and the museum's Sufi collection, the exhibition draws from Sufi principles that value knowledge and experience over dogma, presence over abstraction, and love as the core of being. Rather than erasing difference, it reflects on shared resonances that connect people across boundaries. In this dialogue, inner attunement becomes a mode of empathy and relational movement through the world.

LE SOUFISME : LA VOIE DE LA PRÉSENCE ET DE L'AMOUR
Ancrée dans un dialogue entre des artistes contemporains et la collection soufie du musée, l'exposition s'inspire des principes soufis qui préfèrent la connaissance et l'expérience plutôt que le dogme, la présence au monde plutôt que l'abstraction, et l'amour en tant qu'essence de l'être. Elle ne gomme pas les différences, mais s'attache aux résonances que partagent les êtres et qui les relient au-delà des frontières, quelles qu'elles soient. Dans ce dialogue, la syntonie intérieure devient un mode d'empathie et de relation sensible au monde.

As scientific contributors, we have accompanied the curators in weaving together knowledge across sound, space, heritage and emotion. Sound, here, is more than an aesthetic element—it is a vehicle for connection. Through melodies, rhythms, silence and vibration, sound becomes a way to sense what lies beyond the visible. The opening words by Professor Angha capture this ethos: love is not distant but coursing through all things, awaiting the attentive ear within.

A REFLECTION ON DIALOGUE

Contemporary art, with its openness to experimentation and exploration, provides a dynamic context in which concepts associated with Sufi art and culture can take on new forms. Sufi concepts of presence, remembrance and unity emerged as anchors for dialogue in the works, allowing for creations and receptions that exceed symbolic representation.

We can imagine each art piece as a hidden string, a subtle vibration inviting the viewer to "listen" beyond the surface, to feel rather than analyze.

The exhibition space itself becomes a living instrument, its architecture and atmosphere tuned to foster stillness, openness and connection.

The museography deepens this experience through a layered narrative across three levels: the first offers a contextualization of Sufism and its foundational concepts; the second explores its transmission through creativity, poetry and embodied expression; and the third invites visitors into an immersive encounter with resonance itself—a space where meaning arises through felt experience.

En tant que contributeur·ices scientifiques, nous avons accompagné les commissaires dans la mise en lien des savoirs à travers le son, l'espace, le patrimoine et l'émotion. Le son, ici, est plus qu'un élément esthétique — c'est un véritable support de connexion. À travers les mélodies, les rythmes, le silence et les vibrations, le son devient un moyen de percevoir ce qui se trouve au-delà du visible. Le texte d'ouverture du professeur Angha illustre bien cet état d'esprit : l'amour n'est pas une réalité lointaine, mais une force qui traverse toute chose, prête à être entendue par l'oreille intérieure.

UNE RÉFLEXION SUR LE DIALOGUE

L'art contemporain, avec son goût pour l'expérimentation et l'exploration, offre un contexte dynamique dans lequel les concepts associés à l'art et à la culture soufis peuvent revêtir de nouvelles formes. Les concepts soufis de présence, de remémoration et d'unité sont ainsi devenus des points d'ancrage et de discussion traversant les œuvres, permettant des créations et une réception qui transcendent la représentation symbolique.

Chaque œuvre d'art peut être considérée comme une corde cachée, vibrant discrètement, invitant le visiteur ou la visiteuse à « écouter » au-delà de la surface, à ressentir plutôt qu'à analyser.

L'espace d'exposition devient lui-même un instrument vivant, dont l'architecture et l'atmosphère favorisent le calme, l'ouverture et la connexion.

La conception muséographique contribue à cette expérience grâce à une narration par strates qui se déploie sur trois niveaux : le premier offre une contextualisation du soufisme et de ses concepts fondamentaux ; le second explore sa transmission à travers la créativité, la poésie et l'expression corporelle ; le troisième invite les visiteur·ses à une rencontre immersive avec la résonance elle-même — ouvrant la voie à une véritable expérience sensorielle.

The museum building itself, once a 19th-century mansion, and the new garden, add yet another dimension to this layered experience.

Retrofitted into a site of cultural memory, it holds echoes of the lives, histories and voices of those who once inhabited this land. In this way, the architecture becomes part of the exhibition: a silent collaborator that connects the seen with the unseen and anchors the present moment.

The architecture itself, with its resonant surfaces, transitional thresholds and quiet voids, becomes a kind of instrument—shaping how sound travels, settles and invites reflection within the space.

A HARMONIOUS CONFLUENCE OF DISCIPLINES

Creating this exhibition was a choreography of voices and disciplines. We, the scientific contributors, accompanied the curators not simply by providing facts, but by helping shape an experience that blends art, culture and scholarly insight. Our team spans musicology, Islamic art history, and spatial and architectural research. Rather than isolated silos, our disciplines formed a symphony of perspectives. Music specialists explored sound as a tool for introspection and embodied awareness. Scholars of Islamic art traced the symbolic languages of form and spiritual iconography. The architectural consultant guided how spatial design and space choreography can enhance sensory experience.

Our dialogues were framed by two guiding questions that helped facilitate collective intent and interdisciplinary synthesis. We asked: what are the underlying threads of resonance that flow through historical objects and the museum building?

Le bâtiment du musée lui-même — un hôtel particulier du XIXe siècle — ainsi que l'aménagement du jardin ajoutent une dimension supplémentaire à l'expérience.

Réaménagé en site de mémoire culturelle, il conserve les échos de vies passées, les histoires et les voix de ceux qui s'y sont succédé. Ainsi, l'architecture devient partie intégrante de l'exposition : l'apparent silence des pierres participe de ce tout qui relie le visible à l'invisible et ancre le moment présent.

L'architecture elle-même, avec ses surfaces réverbérantes, ses seuils de transition et ses vides silencieux, devient une sorte d'instrument qui façonne la manière dont le son se propage, s'installe et invite à la méditation.

UNE CONVERGENCE HARMONIEUSE DE DISCIPLINES

La conception de cette exposition a été une chorégraphie de voix et de domaines différents. Notre rôle de contributeur·ices scientifiques, a consisté à accompagner les commissaires non seulement en leur fournissant des faits, mais aussi en les aidant à façonner une expérience qui mêle l'art, la culture et les connaissances scientifiques. Notre équipe travaille sur des terrains de recherche qui couvrent la musicologie, l'histoire de l'art islamique et les études spatiales et architecturales. N'agissant pas en vase clos, nos disciplines ont convergé pour dessiner une multiplicité de perspectives. Les musicologues ont exploré le son en tant qu'outil d'introspection et de prise de conscience corporelle. Les spécialistes de l'art islamique ont retracé les langages symboliques de la forme et de l'iconographie spirituelle. La consultante en architecture a montré comment la conception spatiale et la chorégraphie de l'espace pouvaient améliorer l'expérience sensorielle.

Notre collaboration s'est déployée à travers deux problématiques déterminantes, facilitant la démarche collective et la synthèse interdisciplinaire. Elles étaient les suivantes : quelles sont les résonances sous-jacentes entre les objets historiques et le lieu qui les abrite ?

And, how do these currents dialogue with both contemporary artistic practices and long-standing traditions? Listening and reacting to these questions led to mutual learning and discoveries that animate this exhibition.

These insights converge most clearly in the exhibition's opening gesture: the Eshghi setār from the MACS MTO permanent collection. Like its tuned unstruck strings, the artworks invite resonance through presence and receptivity. The metaphor of the setār's delicate resonating strings informs this exhibition's framing. Sound in Sufi practice functions as a conduit for transmission for those who are attuned to receive the message, just as when tuned, the unstruck strings of the setār vibrate in response to the melody being played. Essentially, sound becomes the site where attentive listeners converge; it becomes the tool through which the mere memory of wisdom and knowledge becomes an embodied practice of remembrance, and in these processes a transmission that transcends language and symbolism occurs.

Similarly, each artwork acts as a point of resonance within this web, inviting visitors into active engagement. This is not a passive encounter, but a dialogue, a choreography of exchange, where sound, form and memory move through and between us, echoing the deep interconnection of body, song and awareness.

Rather than offering clear answers, the works raise quiet questions. They create moments of pause, openings for contemplation, intuition and inward listening. Not everything is meant to make immediate sense; some pieces remain open, a kind of puzzle that gently invites the viewer to enter it. In this way, the visitor becomes like a sympathetic string—activated through attuned presence, resonating in harmony with the work, and completing the experience through their felt participation.

Comment ces courants dialoguent-ils avec les pratiques artistiques contemporaines et les traditions séculaires ? Les réflexions qu'ont suscités ces questionnements ont permis un enrichissement mutuel et ce sont les découvertes permises par ce travail collectif qui animent aujourd'hui cette exposition.

C'est à travers le setār Eshghi de la collection permanente du MACS MTO que ces idées s'expriment le plus clairement. À l'instar de ses cordes non jouées, les œuvres d'art invitent à la résonance par la présence et la réceptivité. La métaphore des cordes délicates et résonnantes du setār donne son ossature à l'exposition. Dans la pratique soufie, le son sert de canal de transmission pour ceux.celles qui sont au diapason du message, à l'instar des cordes non frappées du *setār* qui vibrent en réponse à la mélodie jouée. En fait, le son est l'espace vers lequel converge l'attention de ceux·celles qui sont prêts à entendre ; il est l'outil par lequel la simple mémoire du savoir et de la sagesse se transforme en une pratique incarnée de remémoration, ouvrant ainsi un processus de transmission qui dépasse le langage et le symbolisme.

De même, chaque œuvre d'art agit comme un point de résonance au sein de ce réseau, incitant les visiteur·ses à s'y engager. Il ne s'agit pas d'une rencontre passive, mais d'un dialogue, d'une chorégraphie d'échanges où le son, la forme et la mémoire circulent à travers et entre nous, faisant écho à l'interconnexion profonde du corps, du chant et de la conscience.

Plutôt que d'offrir des réponses définitives, les œuvres soulèvent des questions subtiles. Elles créent des moments de pause, propices à la contemplation, à l'intuition et à l'écoute intérieure. Tout n'a pas une signification immédiate ; certaines œuvres restent ouvertes, dans une forme d'inachèvement qui invite le spectateur ou la spectatrice à entrer. Ainsi, iel devient à son tour une corde sympathique — activée par une présence attentive, résonnant en harmonie avec l'œuvre, et achevant l'expérience par sa participation vécue.

AN OPEN INVITATION

Resonant: Bodies, Songs, and Strings is more than just an exhibition; it is an evolving conversation — a space where sound, movement, memory and material come together to invite visitors to listen more deeply and engage more fully with their own ways of being. Rather than offering answers, this experience proposes an open field of inquiry. It invites each visitor to slow down, to become sensitively aware, and to dwell in the liminal spaces where art and understanding are not fixed, but unfolding.

This experience is not confined to what is visible or audible. As in Sufism, it gestures inward, encouraging a shift from outer perception to inner sensing, where the boundaries between observer and artwork begin to soften. In this space, the viewer is invited to step into the world of the artwork, seeing the world through its lens, and allowing its textures and subtleties to gently enrich their own way of perceiving. As in *dhikr* (remembrance) and *samā'* (spiritual audition), here, the body becomes a resonant instrument, echoing with subtleties that invite a fuller encounter with self, space and silence. The exhibition becomes a site of shared attunement, between body and artwork, viewer and space, past and present. It invites not only seeing or listening, but sensing: reverberations, stillness, and the quiet currents that stir within. Harmony, here, lies not in sameness, but in tuning many elements into one shared breath. May this encounter linger with you, inviting deeper resonance with the quiet symphony of being.

UNE INVITATION OUVERTE

Corps à cordes : Vibrations et résonances est plus qu'une simple exposition, c'est une conversation en construction — un espace où le son, le mouvement, la mémoire et les matériaux s'unissent pour inviter les visiteur·ses à tendre une oreille attentive, à s'immerger pleinement et à s'ouvrir aux multiples façons d'habiter leur être. Plutôt que d'offrir des réponses, cette expérience propose un champ d'investigation ouvert. Elle invite à ralentir, à prendre conscience de sa sensibilité et à s'installer dans les espaces liminaires où l'art et la compréhension ne sont pas figés, mais se révèlent dans le temps.

Cette expérience ne se limite pas à ce qui est visible ou audible. Comme dans le soufisme, elle est tournée vers l'intérieur, encourageant le passage d'une perception extérieure à une perception intime et profonde, où les frontières entre l'observateur·ice et l'œuvre d'art disparaissent doucement. Dans cet espace, chaque visiteur·se est invité·e à entrer dans le monde de l'œuvre, à voir le monde à travers son regard et à laisser ses textures et ses subtilités enrichir sa perception première. Comme dans le *dhikr* (remémoration) et le *samā'* (audition spirituelle), le corps se fait ici instrument de résonance, ouvrant la voie à tout un registre de perceptions jusqu'alors insoupçonnées qui invitent à une véritable rencontre avec soi-même, l'espace et le silence. L'exposition devient un lieu d'harmonisation entre le corps et l'œuvre d'art, les visiteur·ses et l'espace, le passé et le présent. Elle invite non seulement à voir ou à écouter, mais aussi à sentir toutes les réverbérations, le calme habité et les courants tranquilles qui nous traversent intérieurement. L'harmonie, ici, ne réside pas dans la similitude, mais dans l'accord de nombreux éléments en un seul souffle partagé. Puisse cette expérience rester en vous, invitant à une résonance plus profonde avec la symphonie silencieuse de l'être.

CONTRIBUTING EXPERTS

Omid Asgari
Music and Sound Consultant
Nooshin Esmaeili
Islamic/Persian Architectural Consultant
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani
Art Historian
Golzar Yousefi
Art Historian
Dr. Payam Yousefi
Musicologist, Anthropologist, Composer-Performer

EXPERTS CONTRIBUTEURS

Omid Asgari
Consultant en musique et en son
Nooshin Esmaeili
Consultante en architecture
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani
Historienne de l'art
Golzar Yousefi
Historienne de l'art
Dr. Payam Yousefi
Musicologue, anthropologue, compositeur-interprète

Introduction

An exhibition is never the work of a single hand. It emerges through a constellation of voices, gestures, and visions—curators, artists, writers, designers, technicians, and public outreach teams—whose contributions remain both visible and quietly embedded. It is also upheld each day by those whose presence often goes unseen: the cleaning and security staff who ensure its daily rhythm and care. Like a woven fabric, an exhibition holds the tension and harmony of many threads. The catalogue, too, carries this collective resonance—not merely as a record, but as an echo chamber that extends the exhibition's life, gives form to its silences, and opens a space where thought, image, and memory converge.

In *"Resonant: Bodies, Songs, and Strings"*, this collective dimension was not only present but foundational. The exhibition was co-curated in continuous conversation with the Initiative for Practices and Visions of Radical Care, a collective we are part of. Founded in 2020 in the Greater Paris region, the Initiative brings together practitioners—artists, philosophers, artisans, healers, therapists, writers, legal workers—rooted in diverse traditions and geographies, who have arrived in France at different times and are now living in and around Paris. We operate as an evolving ecosystem of care, friendship and solidarity, shaped by diasporic conditions and sustained through embodied knowledge.

Introduction

Une exposition n'est jamais l'œuvre d'une seule personne. Elle naît d'une constellation de paroles, de gestes et de visions — curateur·ices, artistes, écrivain·nes, designer·euses, technicien·nes et équipes de médiation — leur contribution est partout présente et pourtant rarement mise en avant. Cette exposition doit également à celles et ceux qui, chaque jour, le plus souvent dans l'ombre, veillent sur elle : le personnel de nettoyage et de sécurité. Comme une étoffe, une exposition résulte du tissage de nombreux fils tendus en harmonie. Ce catalogue est, de la même façon, porteur de cette résonance collective. Il en constitue la chambre d'écho qui prolonge la vie de l'exposition, donne une figure à ses silences et ouvre un espace où convergent la pensée, l'image et la mémoire.

Dans *Corps à cordes : Vibrations et résonances,* cette dimension collective n'était pas seulement présente, mais fondamentale. L'exposition a été élaborée en étroite collaboration avec l'Initiative for Practices and Visions of Radical Care, un collectif dont nous faisons partie. Né en 2020 dans la région du Grand Paris, il rassemble de multiples acteur·ices — artistes, philosophes, artisan·nes, guérisseur·ses, thérapeutes, écrivain·nes, travailleur·ses juridiques — tous·tes enraciné·es dans différentes traditions et géographies, arrivé·es en France à différentes époques et vivant à Paris et en région parisienne. Nous fonctionnons comme un écosystème évolutif prodiguant soin, amitié et solidarité, façonné par l'expérience diasporique et nourri par un savoir empirique. Beaucoup d'entre nous sont porteur·euses de récits de déplacement ou d'exil ; beaucoup sont les gardien·nes d'histoires, de chansons, de recettes et de traditions orales.

Many among us carry memories of displacement or exile; many are guardians of stories, songs, recipes, and oral traditions. Together, we cultivate what we call a living archive: not a fixed repository, but a continuum—activated through shared meals and conversations, walks and gatherings, publications, performances, and exhibitions. We speak of life-affirming practices: forms of knowing and being that arise through webs of relations, memory, song, dreams, poetry, and generosity. These practices are not simply to be acquired—they are to be carried, protected, and shared.

When we were invited to curate the second exhibition at the Musée d'Art et de Culture Soufis MTO® (MACS MTO®), the museum was still in its early days. We are deeply honored to contribute to the shaping of this emerging institution, and we extend our heartfelt thanks to the museum's board and scientific experts for their thoughtful attention throughout the process.

From the outset, the invitation resonated deeply, and the exhibition took shape as "Resonant: Bodies, Songs, and Strings"—a title evoking emotional, spiritual, and relational vibrations, as well as the social and ecological dimension that weaves its way through practices and perspectives.

Our point of departure was a particularly symbolic object from the museum's collection: the setâr, a Sufi string instrument. The setâr became a central metaphor, a symbol of interdependent connection—between human and more-than-human realms, between gesture and vibration, memory and transmission, and the master and his disciples in the Sufi tradition. Embracing the setâr's vibrational character, we explored how other objects from the museum's remarkable collection—manuscripts, textiles, ritual tools, and other traces of Sufi teaching—might enter into conversation with contemporary artistic practices. What happens when ancestral knowledge meets contemporary cosmologies?

Throughout this process, we have been particularly guided by one of the core principles of Sufi epistemology: that knowledge is not dogmatic, it is embodied and relational. It is not merely textual or theoretical—it flows through lived experience, through intimate relationships, and is rooted in trust, observation, and listening. Today, in feminist epistemologies, this domain of knowing and sharing is called "situated knowledge", and since its inception, the Initiative has grounded its work in such embodied, affective contexts—affirming life through poetry and the sensing body.

It is from this shared sensibility that the exhibition emerged. Fourteen artists were invited to imagine a reverberant space in which knowledge could be preserved and transmitted—through sound, storytelling, poetry, ritual, and cosmological inheritance. The invited artists include both members of the Initiative and collaborators from beyond. Each, in their own way, connected deeply with the Sufi principles of listening and transmission. This publication continues our collective

Ensemble, nous cultivons ce que nous appelons des archives vivantes : à l'inverse d'un reliquaire, il s'agit d'un continuum dans la mise en commun de réflexions qui s'élaborent au fil de repas partagés, d'échanges, de promenades, de réunions, de publications, de spectacles et d'expositions. Nous parlons de pratiques d'affirmation de la vie : de manières d'être et de connaître, façonnées par un réseau dense de relations, de mémoires, de chants, de rêves, de poésie et de présence généreuse. Au-delà du simple exercice de ces pratiques, il est nécessaire de les revendiquer, les soutenir et les partager.

Lorsque nous avons été invitées à organiser la deuxième exposition du Musée d'Art et de Culture Soufis MTO® (MACS MTO®), le musée venait à peine d'ouvrir ses portes. Nous avons été très honorées de contribuer à la croissance de cette institution émergente et nous remercions chaleureusement le conseil d'administration du musée et les experts scientifiques pour leur présence attentive tout au long du processus.

Dès le départ, cette proposition a profondément résonné en nous et c'est pourquoi l'exposition a pris forme sous le nom de Corps à cordes : Vibrations et résonances — un titre qui évoque les vibrations émotionnelles, spirituelles et relationnelles, ainsi que les écheveaux sociaux et écologiques de la résonance, tissés de pratiques et de points de vue multiples.

Notre point de départ était un objet hautement symbolique de la collection du musée : le setâr, un instrument à cordes soufi. Ainsi le setâr est-il devenu une métaphore centrale, un signe de connexion et d'interdépendance — entre les domaines humains et supra humains, entre la présence et la vibration, la mémoire et la transmission, et enfin, entre le maître et ses disciples dans la tradition soufie. Face à la résonance du setâr, nous avons exploré comment d'autres objets de la remarquable collection du musée — manuscrits, textiles, outils rituels et autres traces de l'enseignement soufi — pouvaient dialoguer avec les pratiques artistiques contemporaines. Que se passe-t-il lorsque des savoirs ancestraux rencontrent des cosmologies contemporaines ?

Tout au long de ce processus, nous avons été guidées en particulier par l'un des principes fondamentaux de l'épistémologie soufie : la connaissance n'y est pas dogmatique, mais incarnée et relationnelle. Elle n'est pas seulement textuelle ou théorique, elle passe par l'expérience vécue, par les relations intimes, et est inséparable de la confiance, de l'observation et de l'écoute. Aujourd'hui, dans les épistémologies féministes, ce domaine de connaissance et de partage est appelé « savoir situé » et, dès l'origine, c'est dans ce contexte d'incarnation et d'affectivité, affirmant la vitalité par la poésie, la présence et le corps sensible, que s'est inscrit notre travail.

C'est de cette sensibilité partagée qu'est née l'exposition. Quatorze artistes ont été invité·es à imaginer un espace de résonance dans lequel la connaissance pourrait être préservée et transmise — par le biais du son, de la narration, de la poésie, du rituel et de l'héritage cosmologique. Parmi les artistes invité·es, certain·es sont membres du collectif, d'autres non, mais tous·tes nous ont apporté une collaboration essentielle. Chacun·e, à sa manière, a trouvé une profonde résonance avec les principes de présence, d'écoute et de transmission que porte le soufisme.

Cette publication s'inscrit à la suite de ces échanges. Conçue à la fois comme un objet poétique et visuel, une prolongation du geste curatorial et un espace autonome de réflexion, elle rassemble des contributions couvrant de nombreux registres — textes, partitions visuelles, chants et poèmes en différentes langues, des reproductions d'œuvres d'art et des créations soufies.

conversation, conceived as both a poetic and visual object: a continuation of the curatorial gesture and an autonomous space for reflection. It brings together contributions across multiple registers—texts, visual scores, songs and poems in various languages, as well as images of the artworks and Sufi creations.

Two curatorial essays offer personal reflections that move beyond conventional frameworks—embracing intuitive, at times abstract, modes of thought. They trace the unfolding of ideas through the curatorial process and the lived experience of making the exhibition.

The publication also features a philosophical text by artist and philosopher Denise Ferreira da Silva, who extends the exhibition's conceptual threads through a meditation on sensing as a mode of knowing—a way of being in relation that exceeds the limits of categorical thought and enters the entangled, affective, and vibratory dimensions of existence.

Together, the exhibition and this book form a shared terrain—a space of transmission and encounter, reaching beyond the moment of display, an invitation to listen, to feel, and to remember.

We wish you a resonant reading—one that invites attunement, reverie, and luminous speculation. May this publication accompany you as you navigate the terrain of your own inner knowledge and its web of relations to the collective memory.

Deux essais curatoriaux proposent des réflexions personnelles, éloignées des cadres conventionnels, à travers une approche intuitive, parfois abstraite. Ils retracent l'évolution de la démarche curatoriale et restituent l'expérience vécue lors de l'élaboration de cette exposition.

La publication comprend également un texte philosophique de l'artiste et philosophe Denise Ferreira da Silva, qui vient enrichir le propos de l'exposition par une méditation sur la perception en tant que mode de connaissance — une manière d'apprendre qui transcende les limites de la pensée théorique et entre dans les dimensions enchevêtrées, affectives et vibratoires de l'existence.

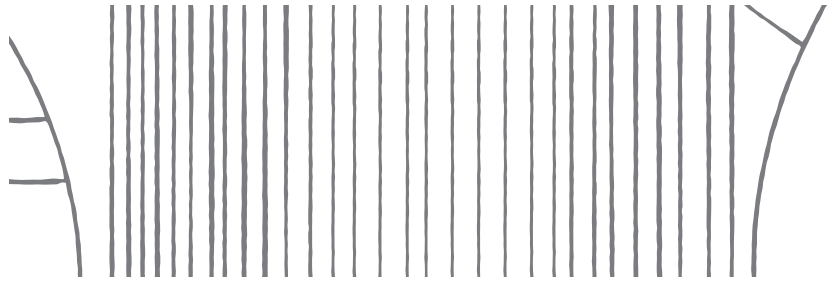
Ensemble, l'exposition et ce livre forment un commun — un espace de transmission et de rencontre, qui prolonge le temps de l'exposition, une invitation à écouter, à sentir et à se remémorer.

Nous vous souhaitons une lecture résonnante. Puisse-t-elle vous inviter à l'écoute, à la rêverie et à la spéculation éclairée. Puisse cette publication vous accompagner sur le chemin de la connaissance de soi et vous faire apprécier le vaste réseau de relations qu'elle tisse avec la mémoire collective.

MACS MTO, museum garden

MACS MTO, jardin du musée

Transmissions of Knowledge



For centuries, poetry has been seen as a more powerful medium for transmitting knowledge than prose. Its rhythmic structures and phonetic patterns made it more resilient to distortion in oral traditions, allowing it to transcend the written word. Poetry flows through voices and instruments, through ritual and storytelling, and through the embodied gestures of tradition. It moves within ancient practices—magic, divination, sacred performance—sometimes visible, sometimes hidden; at once tangible and elusive.

Across cultures, complex systems of knowledge have thrived without reliance on writing. Oral epics, passed down through generations, rely on extraordinary practices of listening, memorization, and recitation.

In Sufism, an unbroken chain of heart-to-heart transmission—from teacher to student, master to disciple, *pīr* to *sālek*—is a foundational key to understanding knowledge in the context of Sufi practices.

The contemporary artists gathered in this space engage with diverse ways of preserving ancestral wisdom, techniques, and practices. They revive and reimagine traditional epistemologies, drawing on intuition as a vital source of knowledge. Through mythologies, divinatory arts, song, dance, ritual, and spiritual ceremony—each a living archive of cultural memory—they embody and transmit these traditions. Far from static relics of the past, these practices remain vibrant threads in the ever-evolving fabric of cultural transmission.

Meris Angioletti, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025
Site-specific installation with soft pastels, copper, and graphite, variable sizes, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

Meris Angioletti's wall painting unfolds as a speculative score—a notational field for a future performance, a choreography in waiting. Drawing from a constellation of *jafr*, acoustic theories of resonance, and the opera inspired by *Message from the Soul* (1969)—the work becomes a visual score of transmission and transformation. The spiritual treatise by Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha, 41st master of MTO Shahmaghsoudi® School, speaks of "finding the truth of I in tranquillity and freedom," a process of inner unveiling that leads to an experience of unity beyond the self.

This teaching is reflected in the work's engagement with breath—its techniques, rhythms, and symbolic potency—echoing the emphasis on presence, silence, and the internal stillness necessary for self-realization. Wind instruments, from flutes to horns, serve as metaphors for the soul's articulation, transforming breath into sound and stillness into expression.

Anchored in the alchemical element of air, the painting explores transmission as both a material and spiritual reality. Air, as both medium and metaphor, evokes the subtle movement of thought, energy, and consciousness, while copper amplifies this theme. With its high electrical conductivity and historical use in musical instruments—from ancient bronze horns to modern orchestration—copper performs dual roles here: conductor of energy and bearer of memory. It serves as a bridge between body and spirit, form and frequency.

Yoshimi Futamura, *Magic Pot 1* from *Magic Pot* series, 2025
Sculpted stoneware and porcelain, 52 × 62 × 51 cm, courtesy of the artist

Yoshimi Futamura, *Magic Pot 2* from *Magic Pot* series, 2025
Sculpted stoneware and porcelain, 55 × 54 × 55 cm, courtesy of the artist

Yoshimi Futamura, *Rebirth 2* from *Rebirth* series, 2025
Sculpted stoneware and porcelain, 24 × 27,5 × 25 cm, courtesy of the artist

Yoshimi Futamura, *Rebirth 3* from *Rebirth* series, 2025
Sculpted stoneware and porcelain, 24,5 × 25 × 26 cm, courtesy of the artist

Yoshmi Futamura's ceramic forms resonate deeply with the nearby *kashkūls*—vessels once carried by Sufi as symbols of spiritual openness and receptivity. Like these sacred containers, her sculptures embody transformation within them, tracing a journey from earth, to form, to fire. For Futamura, clay is a living substance, responsive and remembering the touch, tension, and temperature of the maker's hands but also the heat of the kiln. Her process echoes ancient Japanese traditions, where craftsmanship is inseparable from transmission: techniques, intuition, and tactile knowledge passed down through hands rather than texts.

Kashkūls were originally carved from the coco de mer—rare double coconuts native to the Seychelles that drift thousands of kilometres across the Indian Ocean. These vessels carry the elemental forces and rhythms of time itself. As wind and tide strip the fruit down to its seed, the empty shell becomes a symbol of inner pilgrimage, a metaphor for the spiritual journey of transformation through emptiness, making space to receive knowledge.

Futamura's vessels, with their organi contours and hollow interiors, become resonant bodies—inviting breath, voice, and silence. They are not just sculptural forms but invitations to encounter the unseen: to listen to the quiet echo of the empty vessel and find fulfillment in the intangible wisdom held within the heart.

Paula Valero Comín, Work from the *Las Aldabas (Door Knockers)* series, 2025
Installation: two framed drawings with porcelain elements and necklaces made of crystal and semi-precious stones, 40 × 60 cm, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

Inspired by a door knocker from the museum collection shaped like a hand, this form emerges from a dense tangle of organic matter—roots, tissues, vegetal motifs—at once fragile and resilient. No longer cast in bronze, the hand is shaped from porcelain: a material of delicacy and refinement. In its vulnerability, the porcelain hand evokes care and interdependence, transforming the gesture of knocking—a call—into an invitation to dwell within the soft thresholds between strength and tenderness.

These drawings emerge from a deep attention to that which is often overlooked—the small, the subtle, the undervalued: plant shoots, leaves, root systems, connective tissues. They reveal organic forms in states of becoming, gestation, and transformation—a fascia-like web that structures and sustains life. In rendering these interdependent forms, the artist pays homage to the relational networks upheld by nature, echoing the ethos of Sufi culture, where interconnectedness is held as a guiding principle of being. Drawing on the ideas of the great Andalusian Sufi Ibn Arabi, these works gesture toward the invisible and the ineffable, invoking that which shimmers just beyond the grasp of language and thought.

Charwei Tsai, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022
Installation with gold ink on hand-woven mats by craftswomen from Al Ghadeer, Abu Dhabi, 300 cm × 1 piece (orange), 150 cm × 2 pieces (green), 150 cm × 2 pieces (purple), courtesy of the artist, commissioned by Art Dubai, UAE. Special thanks to Nataša Petrešin-Bachelez and Al Ghadeer UAE Crafts

The title of Charwei Tsai's installation echoes a verse attributed to Rābi'a al-'Adawiyya al-Qaysiyya (ca. 8th century), an early Sufi poet whose words evoke the universal architecture of inner devotion: "In my soul there is a temple, a shrine, a mosque, a church where I kneel."

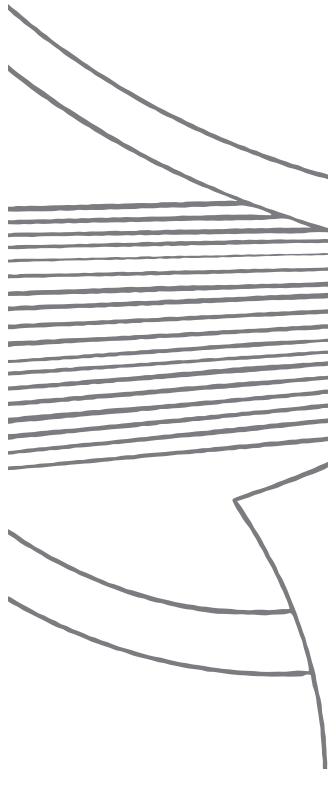
Tsai weaves together two ancient threads: the poetry of Sufi poets like Rābi'a al-'Adawiyya, Jahan Malek Khatun, Aishah al-Ba'uniyyah, Lalla Ded, and Bibi Hayati Kermani, inscribed in golden ink; and the timeworn craft of khoos palm-leaf weaving, passed down through generations and millennia.

By juxtaposing the sacred with the everyday, the intellectual with the practical, she creates a contemplative space honoring both spirit and labor, abstraction and materiality. Poetry imprinted on humble objects transforms them into vessels of divine beauty—formed of opposites, between land and sky, light and darkness. Time flows here as circular, elastic, and luminous—like golden verses that vibrate, touching both body and spirit. The installation's floating, intricate weavings move like rhythmic orbits, cosmic constellations spinning a spiraled invocation of unity.

Created in close collaboration with Al Ghadeer UAE Crafts, the work honors the enduring wisdom of local women artisans. Tsai's art practice embodies interdependence—funds circulate, shared with craftswomen, men, and their communities, nurturing traditions and memories at risk of fading beneath the tides of globalization and industrialization. Through this living dialogue, past and present merge, preserving the beauty of poetry and the timeless wisdom of handcrafted traditions.

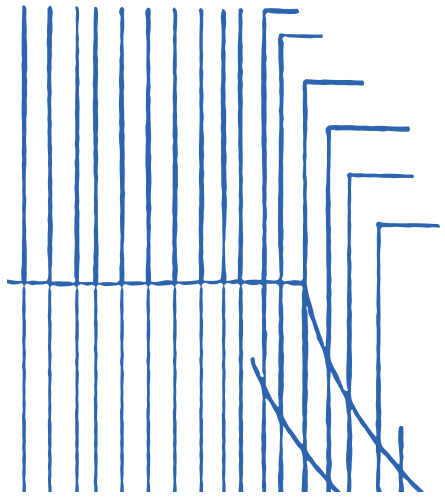
Sara Ouhaddou, *To the Guardians…*, 2025
Diptych, screen print on paper, 300 × 125 cm, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

Sara Ouhaddou's work draws inspiration from *silsila*—the sacred chain of spiritual transmission linking generations of Sufi masters and disciples. This lineage, also symbolized by the passing of the *khirqa* (robe) from master to disciple, forms a foundational structure within Sufism.
Engaging with visual and semantic codes, Ouhaddou's work takes the form of abstract writing or scores, reimagining tradition through a contemporary and deeply personal lens. Sonic stories heard in childhood from her mother and grandmother are rewritten in a singular script that invites multiple readings. Her writing can be seen, felt, and heard—without requiring the conventional understanding of written language, but rather invoking the subjective evocations. Ouhaddou's version of *silsila* unfolds as a cartography of affect—an intimate, intuitive map of the visible and invisible presences that have shaped her artistic formation. Beyond iconic figures, she honors everyday memory-keepers: storytellers, poets, artisans, and dancers rooted in her Amazigh heritage, indigenous to North Africa. These custodians of intangible legacies preserve traditions that demand presence, apprenticeship, and embodiment.
Through a unique visual lexicon weaving abstraction, calligraphy, musical notation, and *broderie de Tétouan*—a traditional embroidered form of record-keeping—Ouhaddou creates her own map of transmission: a living archive of spiritual and cultural lineage.



Elena Sorokina & Simona Dvorák

La longue chaîne des savoirs



Pendant des siècles, la poésie a été considérée comme un support supérieur à la prose pour la transmission des savoirs. Ses structures rythmiques et ses modèles phonétiques la rendaient en effet plus susceptible d'être fidèle à la tradition orale. La poésie circule à travers les voix et les instruments, à travers les rituels et les contes, et à travers les gestes incarnés de la tradition. Elle s'inscrit dans des pratiques anciennes — magie, divination, représentations sacrées — parfois visibles, parfois cachées, à la fois tangibles et insaisissables.
Dans toutes les cultures, des systèmes complexes de connaissances ont prospéré sans avoir recours à l'écriture. Les épopées orales, transmises de génération en génération, reposent sur des pratiques extraordinaires d'écoute, de mémorisation et de récitation. Dans le soufisme, une chaîne ininterrompue de transmission de cœur à cœur — de maître·sse à élève, de pīr à sālek — est une clé fondamentale pour comprendre le cheminement de la connaissance dans le contexte des pratiques soufies.

Les artistes contemporain·es réuni·es dans cet espace s'attachent chacun·e à leur manière à préserver la sagesse, les techniques et les pratiques ancestrales. Iels ravivent et réimaginent les épistémologies traditionnelles, en s'appuyant sur l'intuition comme source vitale de connaissance. À travers les mythologies, les arts divinatoires, les chants, les danses, les rituels et les cérémonies spirituelles, qui sont autant d'archives vivantes de la mémoire culturelle, ils incarnent et transmettent ces traditions. Loin d'être des reliques statiques du passé, ces pratiques restent des fils vibrants dans le tissu en constante évolution de la transmission culturelle.

Meris Angioletti, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025
Installation *in situ* avec pastels secs, cuivre, crayon graphite, dimensions variables, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

La peinture murale de Meris Angioletti se déploie comme une partition spéculative—un champ de notation pour une performance future, une chorégraphie en attente. Puisant dans une constellation du *jafr*, théories acoustiques de la résonance et de l'opéra inspiré par *Message from the Soul* (1969)—l'œuvre devient une partition visuelle de transmission et de transformation. Le traité spirituel de Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha, 41e maître de l'école MTO Shahmaghsoudi®, parle de « trouver la vérité du moi dans la tranquillité et la liberté », un processus de dévoilement intérieur qui conduit à une expérience d'unité au-delà du moi.
Cette enseignement se reflète dans l'engagement de l'œuvre avec la respiration — ses techniques, ses rythmes et sa puissance symbolique — qui fait écho à l'accent mis sur la présence, le silence et l'immobilité intérieure nécessaire à la réalisation de soi.
Les instruments à vent, des flûtes aux cors, servent de métaphores pour l'articulation de l'âme, transformant le souffle en son et le calme en expression.
Ancrée dans l'élément alchimique de l'air, la peinture explore la transmission en tant que réalité matérielle et spirituelle. L'air, à la fois support et métaphore, évoque le mouvement subtil de la pensée, de l'énergie et de la conscience, tandis que le cuivre amplifie ce thème. Avec sa conductivité électrique élevée et son utilisation historique dans les instruments de musique — des anciens cors de bronze à l'orchestration moderne — le cuivre joue ici un double rôle : conducteur d'énergie et porteur de mémoire. Il sert de pont entre le corps et l'esprit, la forme et la fréquence.

Yoshimi Futamura, *Magic Pot 1* de la série *Magic Pot*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 52 × 62 × 51 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Yoshimi Futamura, *Magic Pot 2* de la série *Magic Pot*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 55 × 54 × 55 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Yoshimi Futamura, *Rebirth 2* de la série *Rebirth*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 24 × 27,5 × 25 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Yoshimi Futamura, *Rebirth 3* de la série *Rebirth*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 24,5 × 25 × 26 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Les formes en céramique de Yoshimi Futamura entrent en profonde résonance avec les *kashkūls*, ces récipients portés autrefois par les soufis, symboles d'ouverture et de réceptivité spirituelles. À l'instar de ces récipients sacrés, ses sculptures incarnent la transformation en leur sein, retraçant un voyage de la terre à la forme, puis au feu. Pour Futamura, l'argile est une substance vivante qui réagit et se souvient du toucher, de la tension et de la température des mains du créateur, mais aussi de la chaleur du four. Son processus de travail fait écho aux anciennes traditions japonaises, où l'artisanat est inséparable de la transmission : les techniques, l'intuition et les connaissances tactiles sont transmises par les mains plutôt que par les textes.
Les *kashkūls* étaient à l'origine sculptés dans des noix de coco de mer - de rares noix de coco doubles originaires des Seychelles qui dérivent sur des milliers de kilomètres à travers l'océan Indien. Ces navires transportent les forces élémentaires et les rythmes du temps lui-même. Alors que le vent et la marée réduisent le fruit à sa graine, la coquille vide devient un symbole de pèlerinage intérieur, une métaphore du voyage spirituel de transformation à travers le vide, libérant un espace propre à recevoir la connaissance.
Les pièces de Futamura, avec leurs contours organiques et leurs intérieurs creux, deviennent des corps résonnants qui invitent au souffle, à la voix et au silence. Ce ne sont pas seulement des formes sculpturales, mais aussi des invitations à rencontrer l'invisible : écouter l'écho silencieux du bol vide et trouver l'accomplissement dans la sagesse intangible du cœur.

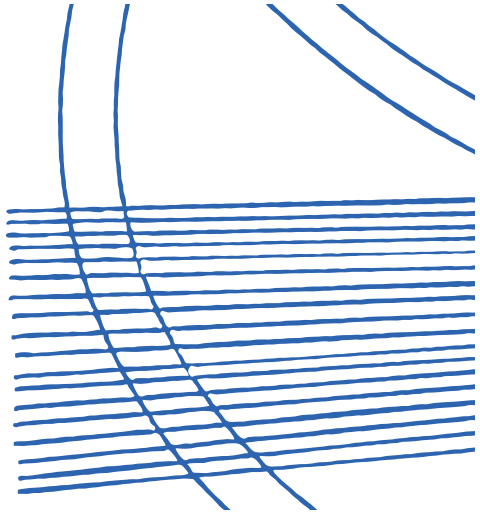
Paula Valero Comín, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025
Installation : deux dessins encadrés, avec éléments en porcelaine et colliers de pierres en cristal et pierre fine, 40 × 60 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

Inspirée d'un heurtoir de la collection du musée en forme de main, cette forme émerge d'un enchevêtrement dense de matières organiques — racines, tissus, motifs végétaux — à la fois fragiles et résistantes. La main n'est plus coulée dans le bronze, elle est façonnée dans la porcelaine : un matériau délicat et raffiné. Dans sa vulnérabilité, la main de porcelaine évoque l'attention et l'interdépendance, frapper résonne comme un appel — une invitation à se placer sur le seuil délicat entre la force tendresse.
Ces dessins sont le fruit d'une profonde attention de ce qui est souvent négligé — le petit, le subtil, le sous-estimé : les pousses des plantes, les feuilles, les systèmes racinaires, les tissus conjonctifs. Ils révèlent des formes organiques en devenir, en gestation et en transformation, un réseau de fascias qui structure et soutient la vie. En rendant ces formes interdépendantes, l'artiste rend hommage aux réseaux relationnels entretenus par la nature, faisant écho à l'éthique de la culture soufie, où l'interconnexion est considérée comme un principe directeur de l'être. S'inspirant des idées du grand soufi andalou Ibn Arabi, ces œuvres s'orientent vers l'invisible et l'ineffable, invoquant ce qui scintille juste au-delà de la compréhension du langage et de la pensée.

Charwei Tsai, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022
Installation avec encre d'or sur des nattes tissées à la main par des artisanes d'Al Ghadeer, Abu Dhabi, 300 cm × 1 pièce (orange), 150 cm × 2 pièces (vert), 150 cm × 2 pièces (violet), courtesy de l'artiste, commissionnée par Art Dubai, UAE. Remerciements à Nataša Petrešin-Bachelez et Al Ghadeer UAE Crafts

Le titre de l'installation de Charwei Tsai fait écho à un vers attribué à Rābi'a al-'Adawiyya al-Qaysiyya (vers le VIIIe siècle), une poétesse soufi de la première heure dont les mots évoquent l'architecture universelle de la dévotion intérieure : « Dans mon âme, il y a un temple, un sanctuaire, une mosquée, une église où je m'agenouille. »
Tsai tisse deux fils anciens : la poésie de poétesses soufies tels que Rābi'a al-'Adawiyya, Jahan Malek Khatun, Aishah al-Ba'uniyyah, Lalla Ded et Bibi Hayati Kermani, inscrite à l'encre d'or, et l'artisanat du tissage de feuilles de palmier khoos, transmis de génération en génération depuis des millénaires.
En juxtaposant le sacré et le quotidien, l'intellectuel et le pratique, elle crée un espace contemplatif qui honore à la fois l'esprit et le travail, l'abstraction et la matérialité. La poésie imprimée sur d'humbles objets les transforme en vaisseaux d'une beauté divine - formés d'opposés, entre la terre et le ciel, la lumière et l'obscurité. Le temps s'écoule ici de manière circulaire, élastique et lumineuse, comme des versets dorés qui vibrent, touchant à la fois le corps et l'esprit. Les tissages flottants et complexes de l'installation se déplacent comme des orbites rythmiques, des constellations cosmiques qui tournent en spirale pour invoquer l'unité.
Créée en étroite collaboration avec Al Ghadeer UAE Crafts, l'œuvre rend hommage à la sagesse durable des artisanes locales. La pratique artistique de Tsai incarne l'interdépendance : les fonds circulent, partagés avec les artisanes et leurs communautés, nourrissant les traditions et la mémoire qui risquent de s'estomper sous les marées de la mondialisation et de l'industrialisation. Grâce à ce dialogue vivant, le passé et le présent fusionnent, préservant la beauté de la poésie et la sagesse intemporelle des traditions artisanales.

Sara Ouhaddou, *Aux gardiens...*, 2025
Diptyque, sérigraphie sur papier, 300 × 125 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO



Le travail de Sara Ouhaddou s'inspire de la *silsila*, la chaîne sacrée de transmission spirituelle qui relie des générations de maîtres et de disciples soufis. Cette lignée, également symbolisée par la transmission de la *khirqa* (manteau), de maître à disciple, constitue une structure fondamentale du soufisme.
S'appuyant sur des codes visuels et sémantiques, le travail d'Ouhaddou prend la forme d'écritures abstraites ou de partitions, réimaginant la tradition à travers un prisme contemporain et profondément personnel. Les histoires sonores entendues dans l'enfance de la part de sa mère et de sa grand-mère sont réécrites dans un script singulier qui invite à de multiples lectures.
Son écriture peut être vue, ressentie et entendue - sans nécessiter la compréhension conventionnelle du langage écrit, mais plutôt en invoquant les évocations subjectives.
La version du *silsila* d'Ouhaddou se déploie comme une cartographie de l'affect — une carte intime et intuitive des présences visibles et invisibles qui ont façonné sa formation artistique. Au-delà des figures emblématiques, elle honore les gardien·nes de la mémoire au quotidien : conteur·ses, poète·sses, artisan·es et danseur·ses enraciné·es dans son héritage amazigh, originaire d'Afrique du Nord. Ces gardien·nes d'héritages immatériels préservent des traditions qui exigent présence, apprentissage et incarnation.
Au moyen d'un lexique visuel unique mêlant abstraction, calligraphie, notation musicale et broderie de Tétouan — une forme traditionnelle brodée de tenue de registres — Ouhaddou crée sa propre carte de trans-mission : une archive vivante de la lignée spirituelle et culturelle.

DETAIL **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

DÉTAIL **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

LEFT AND RIGHT **Sara Ouhaddou**, *To the Guardians...*, 2025

GAUCHE ET DROITE **Sara Ouhaddou**, *Aux gardiens...*, 2025

CENTER **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

CENTRE **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

DETAIL **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

DÉTAIL **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

DETAIL *Five qalamdan pen boxes*, Iran, 19th–20th century

DÉTAIL *Cinq plumiers qalamdan*, Iran, XIXe–XXe siècle

LEFT *Mihrāb with the Throne Verse*, Qur'an, 2.255, anonymous artist

FRONT First volume of a Qur'an Eastern Iran (manuscript) and Turkey (binding), 19th century

GAUCHE *Mihrab au verset du Trône*, Coran, II, 255, artiste anonyme, XXe siècle

AVANT Premier volume d'un Coran Iran oriental (manuscrit) et Turquie (reliure), XIXe siècle

BACK Door with angels in helmets and leaf masks, Ecuador, South America, 19th century with elements ca. 17th–18th century

CENTER Sheet music *Message from the Soul*, Iran, 20th century

RIGHT **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

ARRIÈRE Porte aux anges «casqués » et masques feuillus, Équateur, Amérique du Sud, Fin XIXe siècle avec éléments du XVIIe/XVIIIe siècle

CENTRE Partition *Message du coeur*, Iran, XXe siècle

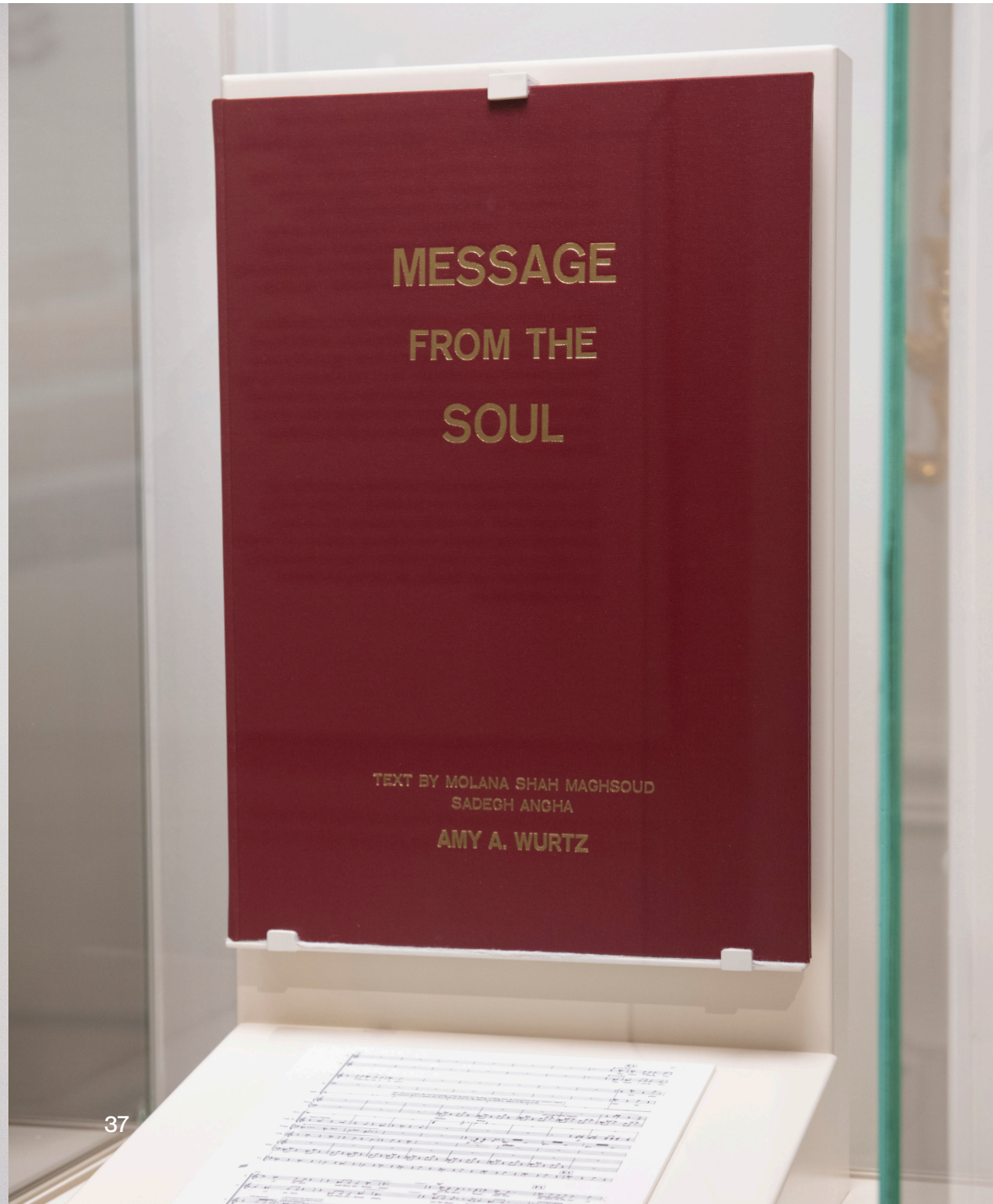
DROITE **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

DETAIL **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

DÉTAIL **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025

DETAIL Sheet music *Message from the Soul*, Iran, 20th century

DÉTAIL Partition *Message du coeur*, Iran, XXe siècle



LEFT **Sara Ouhaddou**, *To the Guardians…*, 2025
CENTER **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

GAUCHE **Sara Ouhaddou**, *Aux gardiens…*, 2025
CENTRE **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

BACK **Paula Valero Comín**, Work from the *Las Aldabas (Door Knockers)* series, 2025
RIGHT *Black wool robe* (*abā*), Iran, early 20th century

ARRIÈRE **Paula Valero Comín**, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025
DROITE *Manteau en laine marron* (*abā*), Iran, début XXe siècle

DETAIL *Rosaries*, Iran, 20th century

DÉTAIL *Chapelets*, Iran, XXe siècle

LEFT **Sara Ouhaddou**, *To the Guardians...*, 2025

GAUCHE **Sara Ouhaddou**, *Aux gardiens...*, 2025

CENTER **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

CENTRE **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022

FRONT **Yoshimi Futamura**, *Magic Pot 1*, *Magic Pot 2*, *Rebirth 2* and *Rebirth 3*, 2025

AVANT **Yoshimi Futamura**, *Magic Pot 1*, *Magic Pot 2*, *Rebirth 2* and *Rebirth 3*, 2025

CENTER *Kashkûls*, Iran, late 19th century–early 20th century

BACK *Black wool robes* (*abā*), Iran, early 20th century

CENTRE Kashkûls, Iran, fin XIXe siècle–début XXe siècle

ARRIÈRE *Manteaus en laine marron* (*abā*), Iran, début XXe siècle

DETAIL *Black wool robe* (*abā*), Iran, early 20th century

DÉTAIL *Manteau en laine marron* (*abā*), Iran, début XXe siècle

Sara Ouhaddou
Invocation à la lune, Mririda N'aït Attik
Poème recueilli et traduit du berbère par René Euloge, Les Chants de la Tassaout, Rabat, Éditions de l'Institut des hautes études marocaines, 1942.
Consultable en ligne sur Archive.org : https://archive.org/details/les_chants_de_la_tassaout/page/32/mode/2up?q=invocation+à+la+lune.
Reproduction autorisée.

Lune, Ô Lune ! Soleil de la nuit,
Qui fais et défais les saisons,
Toi dont la toute puissance donne à la Terre
Les nuits qui engendrent la fécondité,
Toi qui as appris aux gens de la glèbe
Les jours propices et les jours néfastes
Aux multiples travaux des champs ;
Lune, toi qui décides des naissances et des éclosions,
Toi qui rends la semence stérile ou généreuse,
Toi qui fais souffler les brûlants vents nocturnes
Desséchant et tuant le cœur des orges tendres,
Toi qui fais s'appesantir le manteau des funestes gelées,
Nous implorons ta clémence, infimes que nous sommes.
Ô Faucille de la main fortunée,[1]
Ô Faucille de la mauvaise main,[2]
Ô Meule d'or qui moud le blé des étoiles,[3]
Aire d'or des nuits des étés et des hivers
Au milieu du céleste Chemin de paille,[4]
Nous appelons l'aide de Dieu et ta baraka
Afin que tu ne nous dispenses que du bien,
Que nos travaux connaissent une heureuse fin
Et que l'année soit favorable aux humains !

[1] Le croissant de lune, premier quartier. La faucille tenue de la main droite.

[2] Le dernier quartier. La faucille tenue de la main gauche.

[3] Aucun écho de Victor Hugo n'a pu atteindre Mrrida. Et pourtant c'est bien la traduction de cette jolie phrase : ... la !aghoraf eddahab ar-zad irdène itran ...

[4] La Voie lactée, nommée Chemin de paille, chemin des étoiles et aussi Sentiers du lait.

Lyrics of a soleá, passed down by the singer "La Niña de los Peines", learned from "La Serneta", who received them from her mother, herself heir to her grandmother. Late 19th – early 20th century (oral flamenco tradition).

Paroles d'une soleá, transmises par la chanteuse «La Niña de los Peines», apprises de «La Serneta», qui les tenait de sa mère, elle-même héritière de sa grand-mère. Fin XIXe – début XXe siècle (tradition orale flamenca)

Que fuí piedra y perdí
mi centro,
y me arrojaron al mar
y después de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar

Elena Sorokina

Heartbeats, human and celestial

The Musée d'Art et de Culture Soufis MTO® sits on the edge of the Seine, its façade turned toward the river's slow shimmer. Along the banks, trees grow thickly—leaves in pale spring greens, tangled with bushes and the occasional burst of flowers. The Seine, one of France's largest rivers, rises in Burgundy and meanders toward Le Havre, cutting a path through Paris and Rouen. And yet, as I stood there, I found myself thinking not of France, but of Australia. Why the mental leap? Because of Brook Andrew. In his world, in his Wiradjuri language—waterways are not only routes, but memories. Water is not just a metaphor, but a living entity, a moving body that listens, remembers, and constantly transforms. He told me that the name Wiradjuri means, 'people of the three rivers'.[1] And that water knows no borders.

[1] The Wiradjuri word "kalar midday" means "the land of the three rivers". These rivers are the Macquarie River (Wambool) which flows through the northern part of Wiradjuri country; the Lachlan River (Kalari) which runs through the central part of Wiradjuri lands; the Murrumbidgee River (Murrumbidjeri) which forms the southern boundary of Wiradjuri territory. From the exchange with Brook Andrew.

Battements de cœurs humains, de cœurs célestes

Le Musée d'Art et de Culture Soufis MTO® se trouve au bord de la Seine. Sa façade réfléchit les miroitements du fleuve. Au printemps, le vert du feuillage des arbres qui bordent ses berges, se mêle à celui des buissons où éclosent les premières fleurs. La Seine, l'un des plus grands fleuves de France, prend sa source en Bourgogne et ses méandres serpentent jusqu'au Havre, traversant Paris et Rouen. Et pourtant, alors que je me trouvais là, je me suis surprise à penser non à la France, mais à l'Australie. D'où vient ce saut mental ? Au monde de Brook Andrew, où les rivières, dans sa langue wiradjuri, ne sont pas seulement des routes, mais aussi des mémoires.

The Seine flows into the Atlantic, and from there into all the oceans including the Indian, where the Seychelles[2] are located. Perhaps, in the last thousand years, some drops of the Seine have touched the coco de mer, that strange fruit from the Seychelles. The coco de mer takes eight years to reach maturity. Eight years, and that is only the beginning of its transformation. Some of the fruits are harvested, sliced open, repurposed. Others fall from their trees and enter the sea. From there, they drift—slowly, invisibly—borne by tides and currents, sun and salt and accident. Some make it to shores thousands of kilometres away, where they are picked up by hands that cannot explain how they arrived, only that they did. These hands transform them into kashkūls[3], divine vessels, one of the emblematic objects of the Sufi cultures.

[2] Seychelles is an archipelago comprising 115 islands in the western Indian Ocean, located northeast of Madagascar and about 1600 kilometers east of mainland Africa.

[3] Kashkūls, a Persian term for alms bowls, were hollowed and polished from the coco de mer seed. They are symbolic of the Sufi journey of spiritual purification and enlightenment. See Musée d'Art et de Culture Soufis MTO, *Selected Works* (Chatou, 2024).

Brook Andrew's installation in the museum wraps the kashkūls in pulsating patterns—black and white geometries vibrating with ancestral force. Their connection is a subtle one—poetic and symbolic. It unfolds across diverse signifiers, sensibilities, and spiritual traditions, carried by vibration and by the memory embedded in water and air. From the third floor, the installation overlooks the Seine through a window; another opens onto the museum's symbolic garden. These views are not incidental. They are participants in the conversation. And then, there is sound. The installation is quietly suffused with vibrations emanating from the *gonbad*: a dome whose architecture is also a sonic chamber—an instrument in itself. It plays Catitu Tayassu's *Mandu'ha*, a composition both vibratory and metaphysical, which almost moves beyond the range of human hearing.

What if the exhibition and the museum itself could listen and return the sound? To the city, to the buildings, to the unseen frequencies in the stone, in the riverbed?

L'eau n'est pas seulement une métaphore, elle est une entité vivante, un corps en mouvement qui écoute, se souvient et se transforme constamment. Il m'a dit que Wiradjuri signifie « peuple des trois rivières[1] ». Et que l'eau ne connaît pas de frontières.

La Seine glisse vers l'Atlantique, et de là, dans tous les océans, y compris l'océan Indien, où se trouvent les Seychelles[2]. Qui sait si, au cours des mille dernières années, quelques gouttes de la Seine n'ont pas effleuré un coco de mer, cet étrange fruit des Seychelles[2]. Le coco de mer a besoin de huit ans pour parvenir à maturité. Huit années, et elles ne sont que le début de sa transformation. Certains de ces fruits sont récoltés, tranchés, réutilisés. D'autres tombent de leur arbre et rejoignent la mer. De là, ils dérivent — lentement, invisibles — portés par les marées et les courants, le soleil, le sel et les chocs. Certains atteignent des rivages à plusieurs milliers de kilomètres, où ils sont ramassés par des mains qui ne peuvent expliquer comment ils sont arrivés là. Mais ils sont là.

[1] Le mot wiradjuri « kalar midday » signifie « le pays des trois rivières ». Ces rivières sont la rivière Macquarie (Wambool) qui coule dans la partie nord du pays Wiradjuri, la rivière Lachlan (Kalari) qui traverse la partie centrale des terres Wiradjuri et la rivière Murrumbidgee (Murrumbidjeri) qui forme la limite sud du territoire Wiradjuri. Extrait de l'échange avec Brook Andrew.

[2] Les Seychelles sont un archipel composé de 115 îles de l'océan Indien occidental, situé au nord-est de Madagascar et à environ 1600 kilomètres à l'est de l'Afrique continentale.

[3] Les kashkūls, terme persan désignant les bols à aumônes, ont été creusés et polis à partir de graines de coco de mer. Ils symbolisent le voyage soufi de purification spirituelle et d'illumination. Voir Musée d'Art et de Culture Soufis MTO, œuvres choisies (Chatou, 2024).

Ces mains les transforment en kashkūls[3], réceptacles divins, l'un des objets emblématiques des cultures soufies.

Dans le musée, l'installation de Brook Andrew enveloppe les kashkūls de motifs à pulsations, géométries noires et blanches vibrant d'une force ancestrale. Cette connexion est subtile - poétique et symbolique. Elle se déploie à travers différents signifiants, sensibilités et traditions spirituelles, comme portée par la vibration et la mémoire inscrites dans l'eau et dans l'air. Du troisième étage, l'installation surplombe la Seine à travers une fenêtre. Une autre fenêtre s'ouvre sur le jardin symbolique du musée. Ces vues ne sont pas fortuites. Elles participent à la conversation. Et puis, il y a le son. L'installation est imprégnée des vibrations émanant de la *gonbad* : un dôme dont l'architecture est aussi une chambre sonore - un instrument en soi. Il joue une composition de Catitu Tayassu, *Mand'hua*, à la fois vibratoire et métaphysique, dont les fréquences dépassent presque la perception humaine du son…

Et si l'exposition, et le musée lui-même, pouvaient écouter et réfléchir ce son ? Sur la ville, sur les bâtiments, jusqu'aux fréquences invisibles dans la pierre, dans le lit du fleuve ?

RESONANCE AS METHODOLOGY

In the Western lexicon of physics and acoustics, the term resonance has passed through several distinct phases. At its origin, it referred quite literally to an echo in space—to the reverberation of sound, the vibration of a voice in a cathedral. Since the 17th century, scientists have used resonance to describe *sympathetic vibration*[4]—the phenomenon by which one object, set into motion, causes another to vibrate at a shared frequency, without direct contact.[5]

And long before modern science made its claims on rational sound, Fārābī (c. 870 - c.951), philosopher, musician, and scientist, had already calculated harmonies with mathematical precision.[6]

[4] Sympathetic vibration is a phenomenon in physics and music where an object begins to vibrate in response to external vibrations that match its own natural frequency. See Richard B. Hetnarski, *Encyclopedia of Vibration* (Academic Press, 2001), entry on "Resonance".

[5] Hetnarski, *Encyclopedia of Vibration*, "Resonance".

[6] Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture* (Routledge, 1998), pp. 69–74. In this text, I have chosen the spelling Fārābī instead of the commonly used al-Fārābī. Born in a region of Transoxiana or Greater Khorasan, Fārābī was Persian-speaking, and his name is of Persian origin.

LA RÉSONANCE EN TANT QUE MÉTHODOLOGIE

Dans le lexique occidental de la physique et de l'acoustique, le terme résonance a fait l'objet de plusieurs définitions distinctes. À l'origine, il désignait littéralement un écho dans l'espace — la réverbération du son, la vibration d'une voix dans une cathédrale. Depuis le XVIIe siècle, les scientifiques utilisent la résonance pour décrire *la vibration sympathique*[4], phénomène par lequel un objet, mis en mouvement, en fait vibrer un autre à une fréquence équivalente, et cela même à distance.[5]

Or bien avant que la science moderne ne revendique un son rationnel, Fārābī (vers 870–951), philosophe, musicien et scientifique, avait déjà calculé les harmoniques avec une précision mathématique.[6] Son *Grand livre de la musique (Kitab al-Musiqa al-Kabir)*[7] développe une théorie acoustique détaillée, analysant le son en termes de vibrations et de fréquences. Il fournit des explications précises sur les intervalles, les modes rythmiques et les systèmes d'accord.

[4] La vibration sympathique est un phénomène physique et musical par lequel un objet se met à vibrer en réponse à des vibrations externes qui correspondent à sa fréquence naturelle. Voir Richard B. Hetnarski, *Encyclopedia of Vibration* (Academic Press, 2001), entrée « Résonance ».

[5] Hetnarski, Encyclopedia of Vibration, « Resonance ».

[6] Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture* (Routledge, 1998), pp. 69–74. Dans ce texte, j'ai choisi l'orthographe Fārābī au lieu de l'orthographe couramment utilisée Fārābī. Né dans une région de Transoxiane ou du Grand Khorasan, Fārābī était persanophone et son nom est d'origine persane.

[7] *Le Grand livre de la musique* de Fārābī (*Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*) constitue une œuvre pionnière à la fois dans l'histoire de la théorie musicale et dans le paysage plus large de la philosophie et de la science. Voir Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture* (Routledge, 1998).

His Great Book of Music, (Kitab al-Musiqa al-Kabir)[7], developed a detailed acoustic theory, analyzing sound in terms of vibration and frequency. He offered precise explanations for intervals, modes, and tuning systems. But for me, it was a drawing from the book—a rendering of a short-necked lute—that set things off.[8] The image itself—elegant, austere—seemed to hover between diagram and dream, like an X-ray of resonance itself. It struck me less as a musical instrument and more as a conceptual drawing, a visual vibration suspended in time. I wondered: did Fārābī himself play this very instrument? Historical sources suggest that he was not only a music theorist but also an accomplished performer, able to move people to laughter or tears as he played.[9]

Fārābī's identity as both philosopher and accomplished musician became an inspiration. His music theory did not merely describe how sound is produced, but how it travels through air, enters the body, and connects to the spirit. For him, it seems, music was an art as well as a scientific and spiritual discipline, capable of aligning the soul with cosmic order.

[7] Fārābī's *Great Book of Music (Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr)* was pioneering within both the history of music theory and the broader landscape of philosophy and science. See Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture* (Routledge, 1998)

[8] The drawing of the short-necked lute—often identified with the *ʿūd*—is used by Fārābī to demonstrate the physical and mathematical properties of sound production.

[9] Henry Corbin, *History of Islamic Philosophy* (Routledge, 1993), pp. 164–166.

Mais c'est une illustration figurant dans ce livre — la représentation d'un luth à manche court — qui fut l'élément déclencheur de ma réflexion.[8] L'image elle-même — élégante, austère — semblait osciller entre le diagramme et le rêve, comme une radiographie de la résonance elle-même. Elle m'apparut moins comme un instrument de musique que comme un dessin conceptuel, une vibration visuelle suspendue dans le temps. Je me suis demandé si Fārābī lui-même jouait de cet instrument. Des sources historiques suggèrent qu'il n'était pas seulement un théoricien de la musique, mais aussi un interprète accompli, capable par son jeu d'émouvoir les gens du rire jusqu'aux larmes.[9]

L'identité de Fārābī, à la fois philosophe et musicien accompli, devint une source d'inspiration. Sa théorie musicale ne se contente pas de décrire comment le son est produit, mais comment il voyage dans l'air, pénètre les corps et se connecte à l'esprit. Pour lui, semble-t-il, la musique est à la fois un art et une discipline scientifique et spirituelle, capable d'aligner l'âme sur l'ordre cosmique. Ainsi, ce dessin, et les perspectives qu'il ouvre, sont devenus pour nous comme une carte à explorer. Non pas un guide vers le passé, plutôt un espace de résonance pour l'exposition.

[8] Le dessin du luth à manche court – souvent identifié au ʿūd – est utilisé par Fārābī pour démontrer les propriétés physiques et mathématiques de la création sonore.

[9] Henry Corbin, *History of Islamic Philosophy* (Routledge, 1993), pp. 164-166.

And so this drawing, and his ideas, became a map for us. Not a guide to the past, but a resonance chamber for the exhibition. How might contemporary art exhibitions engage the temporal, cultural, and ontological distance that separates us from historical figures, ideas, and objects—coming from non-Western epistemologies—without collapsing their difference or re-inscribing the colonial frameworks that have long governed classical museum displays?

One way forward is to shift our understanding of the exhibition from a site of mastery—where objects are explained, decoded, and made legible—to a site of resonance, where meaning is not imposed but emerges through proximity, vibration, and the shared atmospheric space between artworks, viewers, and histories.

So we turned to resonance as methodology, a way of thinking with echoes. To curate with resonance is to resist the urge for total clarity. Resonance welcomes asymmetry, embraces dissonance, and honours opacity. It allows historical objects to retain their mystery. It is a way of trusting that something meaningful can pass between bodies, across time—even, and perhaps especially, when full understanding escapes us.

Comment les expositions d'art contemporain peuvent-elles franchir la distance temporelle, culturelle et ontologique qui nous sépare des figures, idées et objets historiques — issus d'épistémologies non occidentales — sans nier leurs différences ou s'inscrire à nouveau dans les cadres coloniaux qui ont longtemps régi les expositions muséales classiques ?

L'une des voies à suivre consiste à faire évoluer notre conception de l'exposition d'un lieu de maîtrise — où les objets sont expliqués, décodés et rendus lisibles — vers un lieu de résonance, où le sens n'est pas imposé mais émerge de la proximité, de la vibration, de l'atmosphère dans l'espace commun entre les œuvres d'art, les spectateur·ices et les récits.

Nous nous sommes donc tournés vers la résonance en tant que méthodologie, une manière de penser en écho. Travailler les expositions avec la résonance, c'est résister à la tentation d'une clarté totale. La résonance accepte l'asymétrie, embrasse la dissonance et honore magnifie. Elle permet aux objets historiques de conserver leur mystère. C'est une façon de croire en tout ce qui passe entre les corps, à travers le temps — même, et peut-être surtout, nous ne comprenons pas tout.

Our resonant methodology seeks to operate within this sensibility. We move alongside contemporary artists, Sufi poets, scholars, and collection objects—not through extraction or interpretation, but through attunement. What calls us? What vibrates in return? We are not looking for causality, nor explanation, but a kind of sensitivity—like the one carried in the metaphor of the butterfly effect, where a slight, almost imperceptible movement can ripple across symbols and systems. For example, Sara Ouhaddou's large-format paper scrolls share space with a rare calligraphy set[10] and flank Charwei Tsai's installation. They seem to embrace the room, opening it outward—like a gate to the garden, another threshold between interior and exterior. At the center, Charwei Tsai's circular forms hover—delicate, suspended—as if building a swaying bridge, a quiet passage stretched between the voices of medieval Sufi poets and our own moment. Both works resonate with the calligraphy set from the museum's collection, but in different registers. Charwei Tsai understands how to hold a *qalam*. How it feels between the fingers. How to shape a letter. How writing becomes meditation. She studied calligraphy for months, not as a symbol, but as a practice.

[10] This calligraphy set from the museum's collection features several *qalams* (reed pens) and quills dating from the 20th century. Traditionally, the *qalam* is crafted from dried reed, shaped and cut through a meticulous process that has remained virtually unchanged for over 1,400 years. See Musée d'Art et de Culture Soufis MTO, *Selected Works* (Chatou, 2024), 57

Notre méthodologie de la résonance cherche à se déployer dans cette sensibilité. Nous avançons avec les artistes contemporain·es, les poète·sses soufi·es, les savant·es et les objets de collection — non pas par extraction ou interprétation, mais par syntonie. Qu'est-ce qui nous appelle ? Qu'est-ce qui vibre en retour ? Nous ne cherchons ni la causalité ni l'explication, mais une forme de sensibilité, comme dans la métaphore de l'effet papillon, où un mouvement léger, presque imperceptible, peut se répercuter à travers les symboles et les systèmes. Par exemple, les rouleaux de papier grand format de Sara Ouhaddou partagent l'espace avec un rare ensemble de calligraphies[10] et encadrent l'installation de Charwei Tsai. Ils semblent embrasser la pièce et l'ouvrir au dehors — comme une porte sur le jardin, un seuil supplémentaire entre l'intérieur et l'extérieur. Au centre, les formes circulaires de Charwei Tsai planent — délicates, suspendues — jetant un pont oscillant, un passage entre les voix des poètes soufis médiévaux et notre présent. Les deux œuvres entrent en résonance avec la collection de calligraphies du musée, chacune dans un registre différent. Charwei Tsai sait comment tenir un *qalam*. La sensation qu'il procure entre les doigts. Comment former une lettre. Comment écrire devient méditation. Elle a étudié la calligraphie pendant des mois, non comme un symbole, mais comme une pratique.

[10] Cette série de calligraphies de la collection du musée comprend plusieurs qalams (plumes de roseau) et plumes d'oie datant du XXe siècle. Traditionnellement, le qalam est fabriqué à partir de roseau séché, façonné et taillé selon un processus méticuleux qui n'a pratiquement pas changé depuis plus de 1 400 ans. Voir Musée d'Art et de Culture Soufis MTO, œuvres choisies (Chatou, 2024), 57.

How writing becomes meditation. She studied calligraphy for months, not as symbol but as practice. For Sara Ouhaddou, the calligraphy set evokes different memories. She has always been fascinated by calligraphy's power of abstraction, of transcending the readability and becoming an architectural, purely abstract form. This fascination led her to invent her own script—symbols that pulse on the page like sound waves. In her Amazigh[11] heritage, oral traditions dominated, carried in voice and rhythm. Her work becomes a form of translation: from spoken to drawn, from gesture to line, from collective memory to visual language.

For all the artists of the exhibition, resonance is not only sonic. It is affective, intellectual, spiritual—a mode of encounter that permits intimacy without appropriation, that listens without the need to grasp. Resonance traces the subtle yet transformative thread between movement and response. I kept returning to the ways other artists—Yoshimi Futamura, Meris Angioletti—engage resonance not merely as an acoustic phenomenon, but as a broader relational force. Their works seem to breathe in shared proximity with kashkūls and khirqas[12], objects saturated with Sufi symbolism and histories.

[11] The Amazigh (pl. Imazighen), Indigenous peoples of North Africa, have inhabited the region since prehistoric times, with diverse languages, traditions, and social structures. They are often referred to as Berbers, though "Amazigh" is the preferred self-designation. From the conversation with Sara Ouhaddou in Paris on April 11th 2025.

[12] The khirqa, the Sufi initiatory cloak, serves as a material channel of transmission from master to disciple. See Musée d'Art et de Culture Soufis MTO. Selected Works, Chatou, 2024

[11] Les Amazighs (pl. Imazighen), peuples indigènes d'Afrique du Nord, habitent la région depuis la préhistoire, avec des langues, des traditions et des structures sociales diverses. Ils sont souvent appelés Berbères, bien que le terme « Amazigh » soit celui qu'ils préfèrent. Extrait de la conversation avec Sara Ouhaddou.

Pour Sara Ouhaddou, cet ensemble pour calligraphie évoque différentes mémoires. Elle a toujours été fascinée par le pouvoir d'abstraction de la calligraphie et par sa capacité à transcender la lisibilité des signes en formes architecturales purement abstraites. Cette fascination l'a amenée à inventer sa propre écriture — des symboles qui se propagent sur la page comme des ondes sonores. Dans son héritage Amazigh[11], les traditions orales dominent, portées par les voix et leurs rythmes. Son travail devient une forme de traduction : de l'oral au dessin, du geste à la ligne, de la mémoire collective au langage visuel.

Pour tous les artistes de l'exposition, la résonance ne se limite pas à l'acoustique. Elle est affective, intellectuelle, spirituelle — un mode de rencontre qui permet l'intimité sans appropriation, qui écoute sans avoir besoin de tout saisir. La résonance retrouve le fil ténu mais transformateur entre le mouvement et la réponse. Je n'ai cessé de revenir sur la manière dont d'autres artistes — Yoshimi Futamura, Meris Angioletti - travaillent la résonance non seulement comme un phénomène acoustique, mais comme une force relationnelle plus large. Leurs œuvres semblent respirer dans une proximité partagée avec les kashkūls et les khirqas[12], objets saturés de symbolisme et d'histoires soufis.

[12] La khirqa, cape initiatique soufie, sert de canal matériel de transmission du maître au disciple. Voir Musée d'Art et de Culture Soufis MTO. Œuvres choisies, Chatou, 2024.

How might we relate without collapsing the space between self and other, but rather activating it—allowing it to vibrate, to remain alive?

And then, when I was wondering about how to continue—another book found its way into my hands: *La résonance dans l'art.*[13] In its pages, resonance is explored not as metaphor alone, but as a phenomenon rooted in the act of creation—in psychology, in dance, in movement, and in the palpable texture of time as it passes between bodies. Virginie Jacob Alby offers a beautiful reflection: resonance is not harmony, not sameness, but the setting in vibration which leads two heterogeneous elements to be put into simultaneous motion, accompanied by echo and impact.[14] It is, in this sense, a trembling together of what is not alike. Not unity, but co-presence.

More than a concept, the book became a companion—a way of thinking through what it means to enter into a resonant relation with one's material.

[13] Anne Boissière and Virginie Jacob Alby, eds., *La résonance dans l'art* (Connaissances et savoirs, 2017).

[14] Virginie Jacob Alby, Introduction. De la résonance en question. In: Boissière and Jacob Alby, eds., *La résonance dans l'art*, p. 7

Comment entrer en relation sans étouffer l'espace entre soi et l'autre, mais plutôt en l'activant — en lui permettant de vibrer, de rester vivant ?

Et puis, au moment où je me demandais comment poursuivre, un autre livre est tombé entre mes mains : *La résonance dans l'art*[13]. La résonance y est étudiée au delà de la métaphore, en tant que phénomène ancré dans l'acte de création — dans la psychologie, dans la danse, dans le mouvement, dans la texture palpable du temps quand il passe entre les corps. Virginie Jacob Alby offre une belle réflexion : la résonance n'est pas l'harmonie, la similitude, mais la mise en vibration qui conduit deux éléments hétérogènes à être mis en mouvement simultané, entraînant échos et collisions.[14] Dans ce sens, elle est un tremblement commun à ce qui est distinct. Non pas l'unité, mais une co-présence.

Plus qu'une référence, le livre est devenu un compagnon, une voie pour réfléchir à ce que signifie pour chacun entrer en relation de résonance avec son matériau de travail.

[13] Anne Boissière et Virginie Jacob Alby, eds., *La résonance dans l'art* (Connaissances et savoirs, 2017).

[14] Virginie Jacob Alby, Introduction. *De la résonance en question*. In: Boissière and Jacob Alby, eds., *La résonance dans l'art*, p.7.

EXHIBITION AS A LIVING BODY

On June 8, 2025, during a guided visit, JJJJJerome Ellis—musician, composer, writer, and proud stutterer—did something unexpected[15]. Facing the wall where his work was displayed, he began to play the score written in his distinctive notation. It was a moment of pure improvisation, unannounced, unrehearsed. The sounds—fragmented, melodic, spacious—rose into the room, addressing both the audience and the building itself. He sang not only to those gathered, but also to the museum as a companion—or a future friend. And the museum itself seemed to listen.

To say that the exhibition resonates is to imagine it as a living body—one that breathes, pulses and remembers. It is to abandon the classical museum notion of stillness as a virtue, and instead allow gestures, voices, and silences to move through the rooms like breath through the body.

Throughout the exhibition, the works are alive, silently present, waiting for us to come. They are not dormant but charged—sculptures that hum with potential, drawings that breathe between states, scores that call out for bodies to complete them.

[15] This intervention took place as part of the public program accompanying the exhibition entitled "A Sonic and Ritual Encounter. Charwei Tsai and JJJJJerome Ellis in conversation with curators Elena Sorokina and Simona Dvorák"

L'EXPOSITION COMME CORPS VIVANT

Lors d'une visite guidée le 8 juin 2025, JJJJJerome Ellis, musicien, compositeur, écrivain, fier de son bégaiement, a fait quelque chose d'inattendu.[15] Face au mur où est exposée, parmi ses œuvres, sa partition à l'écriture originale, il s'est mis à jouer sa musique. C'était un moment de pure improvisation, non annoncé, non répété. Les sons — fragmentés, mélodiques, amples — se sont élevés dans la salle, s'adressant au public et aussi au bâtiment lui-même. Il a chanté pour les personnes rassemblées, mais aussi pour le musée comme un compagnon, ou un futur ami. Et le musée lui-même semblait l'écouter.

Dire que l'exposition résonne, c'est l'imaginer comme un corps vivant — qui respire, vibre et se souvient. C'est abandonner la notion muséale classique de l'immobilité comme vertu, et à l'inverse permettre aux gestes, aux voix et aux silences de se déplacer à travers les salles comme le souffle à travers le corps.

Tout au long de l'exposition, les œuvres sont vivantes, silencieuses. Elles ne sont pas en sommeil, elles sont dans l'attente, prêtes pour notre venue — des sculptures qui bruissent de toute l'énergie qu'elles recèlent, des dessins qui respirent en attendant d'entrer dans la danse, des partitions qui appellent des corps pour interagir.

[15] Ce moment a fait partie de l'évènement « A Sonic and Ritual Encounter. Charwei Tsai and JJJJJerome Ellis in conversation with curators Elena Sorokina and Simona Dvorák ».

As I write, we are preparing the public program, the artists' activations in space, invocations, performative actions, rituals, conversations, and meditations. Through these interventions, the museum will continue to speak and sing—to the garden, to the river, to the open sky. It will vibrate and breathe.

HEARTBEATS, HUMAN AND CELESTIAL

The sleeves of Rada Akbar's dress can almost be read. Almost. Their calligraphy—cut delicately into paper—carries a vertiginous precision, a language suspended between sculpture and air. The dress was created for the Queen of the Moon, a character from Haft Peykar[16], the legendary Sufi-inflected narrative cycle by Niẓāmī Ganjavī (1141 – 1209). One of the "Seven beauties" of the book, the Queen of the Moon, teaches the ethics of listening, among other virtues necessary to be a good king. But the text on the sleeves doesn't come from the book. It is a poem by Mahsati Ganjavi[17], one of the earliest female Persian poets, who lived in the 12th century.

[16] Niẓāmī Ganjavi, *Haft Paykar: A Medieval Persian Romance*, trans. Julie Scott Meisami (Oxford University Press, 1995), esp. pp. 112–115.

[17] Dick Davis (trans.), The Mirror of My Heart: A Thousand Years of Persian Poetry by Women (Penguin, 2019).

Au moment où j'écris ces lignes, nous préparons le programme public, les activations des artistes dans l'espace, les invocations, les actions performatives, les rituels, les conversations et les méditations. Par ces interventions, le musée continuera à parler et à chanter — au jardin, au fleuve, au ciel ouvert. Il vibrera et respirera.

BATTEMENTS DE CŒURS HUMAINS, DE CŒURS CÉLESTES

Les manches de la robe de Rada Akbar pourraient presque être lues. Presque. Leur calligraphie, délicatement découpée dans le papier, est d'une précision vertigineuse, une langage suspendue entre la sculpture et l'air. La robe a été créée pour la Reine de la Lune, un personnage de Haft Peykar[16], le légendaire cycle narratif de Niẓāmī Ganjavī (1141 - 1209), influencé par les soufis. L'une des « Sept beautés » du livre, la Reine de la Lune, enseigne l'éthique de l'écoute, entre autres vertus nécessaires pour être un bon roi. Mais le texte inscrit sur les manches ne provient pas du livre. Il s'agit d'un poème de Mahsati Ganjavi[17], l'une des premières poétesses persanes, qui a vécu au XIIe siècle.

[16] Niẓāmī Ganjavi, *Haft Paykar: A Medieval Persian Romance*, trad. Julie Scott Meisami (Oxford University Press, 1995), esp. pp. 112-115.

[17] Dick Davis (trad.), The Mirror of My Heart: A Thousand Years of Persian Poetry by Women (Penguin, 2019).

Little is known about the historical person, but her poetic voice, sharp and sensuous, sounds utterly contemporary, and the dress itself is a calligraphic architecture for Mahsati's text—a sculptural possibility, and also a possible score for performance.

Niẓāmī's *Haft Peykar* lithograph from the museum collection is exhibited nearby[18], opened at the *Queen of the Moon* illustration. Throughout the exhibition duration, the pages will turn, and other queens will appear. Again, a score in waiting.

There are several scores *in waiting* in the exhibition. Transitional stations, sketches hovering between intention and event. Meris Angioletti's work belongs to this liminal temporality—it breathes through the exhibition, gathering momentum for a future performance. It is built by the artist from wind, from breath—from the very elements that Sufis have long linked to the soul.[19] Elsewhere, drawings mark a threshold between image and action. They anticipate *The Call*, Paula Valero Comin's flamenco performance yet to come, tracing the correspondences between Sufi states and flamenco energies.[20]

[18] Lithographed edition of the Khamseh (The Five Treasures), opened at a page from the Haft Peykar (The Seven Beauties). Original work composed in the 13th century by Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Niẓāmī Ganjavī (Niẓāmī) (ca. 1141 – ca. 1209), Iran, mid-20th-century edition.

[19] For Sufi associations between wind, breath, and soul: William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination* (SUNY Press, 1989), pp. 160–165.

[20] Pilar López Álvarez, "From the Sufi Sama to the Flamenco Duende: Tracing the Genealogy of Mystical Musical Performance," *Ethnomusicology Forum*, Vol. 27, No. 2 (2018): 141–159.

Peu de choses sont connues de ce personnage historique, mais sa voix poétique, tranchante et sensuelle, semble tout à fait contemporaine, et la robe elle-même est une architecture calligraphique pour le texte de Mahsati — une possibilité sculpturale, et aussi une partition éventuelle pour une performance.

La lithographie *Haft Peykar* de Niẓāmī,[18] issue de la collection du musée, est exposée à proximité, ouverte sur l'illustration *La Reine de la Lune*. Durant l'exposition, les pages seront tournées et d'autres reines apparaîtront. Là encore, une partition *en attente* d'être jouée. Plusieurs partitions sont en attente dans l'exposition. Des stations transitoires, des esquisses qui balancent entre l'intention et l'événement. L'œuvre de Meris Angioletti appartient à cette temporalité liminale — elle souffle à travers l'exposition, rassemblant ses forces pour une performance future. Le matériau de l'œuvre est le vent, la respiration, ces éléments-mêmes que les Soufis associent depuis longtemps à l'âme.[19] Ailleurs, les dessins de Paula Valero Comin marquent un seuil entre l'image et l'action. Ils préfigurent *The Call* - une performance, encore à venir, qu'elle a conçue en explorant les correspondances entre les états soufis et les énergies flamenco.[20]

[18] Édition lithographiée du Khamseh (Les cinq trésors), ouverte sur une page du Haft Peykar (Les sept beautés). Œuvre originale composée au XIIIe siècle par Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Niẓāmī Ganjavī (Niẓāmī) (ca. 1141 - ca. 1209), Iran, édition du milieu du XXe siècle.

[19] Pour les corrélations soufies entre le vent, le souffle et l'âme : William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge : Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination* (SUNY Press, 1989), pp. 160-165.

[20] Pilar López Álvarez, *From the Sufi Sama to the Flamenco Duende: Tracing the Genealogy of Mystical Musical Performance*, *Ethnomusicology Forum*, Vol. 27, No. 2 (2018) : pp. 141-159.

Valero Comin's performative invocation will take place in a few months from now, and will be watched by both the drawings and the audience. In flamenco, the llamada—the call—is not just a signal, but a turning point, the moment when reality shifts. This moment is announced in the drawings, which are not illustrations, but gestures toward transformation—fragments of a choreography already underway.

Nevin Aladağ's pieces also inhabit this threshold: they are at once music instruments and sculptures. They can be played, but they are also content to remain still—resonant in silence. Their forms evoke sonic memory, stirring resonant traces within the bodies of viewers—residing in the interstice between remembrance and anticipation.

For this exhibition, activation is not an event, nor a performance in the conventional sense. It is a living process, a sustained unfolding in time. It is what allows a score to become breath, a sculpture to become sound, a drawing to become a rhythmical step. Ceremonial practices, singing, dancing, drumming, breathwork—are all offered as epistemological acts, ways of knowing that exceed language. They realign the body—not with abstract time, but with cosmic rhythm, with ancestral temporality, with the subtle choreography of transmission from heart to heart.

L'invocation performative de Valero Comin aura lieu dans quelques mois et sera et ses dessins la regarderont tout autant que le public. Dans le flamenco, la llamada — l'appel — n'est pas seulement un signal, mais un tournant, le moment où la réalité bascule. Les dessins ne sont pas de simples illustrations, ce sont des gestes qui annoncent cette transformation, les fragments d'une chorégraphie en préparation.

Les œuvres de Nelvin Aladag se situent également à ce seuil : elles sont à la fois des instruments et des sculptures. Elles peuvent être jouées, mais peuvent tout aussi bien rester immobiles en résonnant dans le silence. Leurs formes évoquent la mémoire sonore, faisant ressurgir des traces qui résonnent dans les corps des spectateur.ices et activent ce mince interstice qui sépare la remémoration de la projection dans l'avenir.

Pour cette exposition, l'activation n'est pas un événement, ni une performance au sens conventionnel du terme. C'est un processus vivant, un déploiement continu dans le temps. C'est cela qui permet à une partition de devenir respiration, à une sculpture de devenir son, à un dessin de devenir un pas de danse. Les pratiques cérémonielles - le chant, la danse, le tambour, le travail de respiration - sont toutes proposées comme des actes épistémologiques, des formes de connaissance au-delà du langage. Elles réalignent les corps, non sur le temps mécanique, mais sur un rythme cosmique, sur une temporalité ancestrale, sur la chorégraphie subtile de la transmission de cœur à cœur.

The heart, after all, is not merely a metaphor. It is a musical instrument, both literal and symbolic. In *Sounding Bodies: Music and the Making of Biomedical Science*,[21] Peter Pesic traces how musical thinking shaped the history of biomedicine—especially our understanding of the heartbeat. From ancient Greek physicians who applied musical ratios to the analysis of pulse, to the 18th-century clinicians who entered what Pesic calls a "sonic turn",[22] the body has long been listened to as much as it has been observed. In this model, the heartbeat becomes a sonic threshold—a rhythm that speaks from within, revealing what the eye cannot apprehend.

[21] Peter Pesic, *Sounding Bodies: Music and the Making of Biomedical Science* (MIT Press, 2022).

[22] In this book, Pesic explores how musical concepts shaped historical understandings of bodily rhythms, particularly the heart. He discusses the Pythagorean application of musical ratios to pulse (pp. 8–11), and what he terms the "sonic turn" in 18th-century medicine, where auscultation and listening to the body became critical diagnostic tools (pp. 129–147).

CHOREOGRAPHY FOR ASTROLABE

When Celia Gondol decided to place her score next to the astrolabe in the museum's collection[23], it wasn't a juxtaposition—it was a tuning. A score alongside another score: one for the body, one for the stars.

[23] An astrolabe is an ancient astronomical instrument used to measure the positions of stars and planets; it functions as a portable model of the sky. See: David A. King, *In Synchrony with the Heavens: Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilization*, Vol. 2 (Brill, 2005).

Le cœur, en effet, n'est pas simplement une métaphore. C'est un instrument de musique, à la fois littéral et symbolique. Dans *Sounding Bodies: Music and the Making of Biomedical Science* [21], Peter Pesic retrace la manière dont la pensée musicale a façonné l'histoire de la biomédecine, en particulier notre compréhension du rythme cardiaque. Depuis les médecins de la Grèce antique, qui appliquaient des règles musicales à l'analyse du pouls, jusqu'aux cliniciens du XVIIIe siècle qui ont introduit ce que Pesic appelle un « sonic turn »[22], le corps a longtemps été autant écouté qu'il a été observé. Dans ce modèle, le rythme cardiaque joue comme un révélateur sonore, un rythme qui parle de l'intérieur, faisant apparaître ce que l'œil ne peut appréhender.

[21] Peter Pesic, *Sounding Bodies: Music and the Making of Biomedical Science* (MIT Press, 2022).

[22] Dans ce livre, Pesic explore la façon dont les concepts musicaux ont façonné les compréhensions historiques des rythmes corporels, en particulier du cœur. Il évoque l'application pythagoricienne des rapports musicaux au pouls (pp. 8-11) et ce qu'il appelle Le « tournant sonore » dans la médecine du XVIIIe siècle, où l'auscultation et l'écoute du corps sont devenues des outils de diagnostic essentiels (p. 129-147).

CHORÉGRAPHIE POUR L'ASTROLABE

Lorsque Celia Gondol a décidé de placer sa partition à côté de l'astrolabe de la collection du musée[23], il ne s'agissait pas de juxtaposer, mais d'accorder.Deux partitions côte à côte : une pour le corps, une pour les étoiles.

[23] Un astrolabe est un ancien instrument astronomique utilisé pour mesurer la position des étoiles et des planètes ; il fonctionne comme une réplique portable du ciel. Voir : David A. King, *In Synchrony with the Heavens : Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilization*, Vol. 2 (Brill, 2005).

The astrolabe, that ancient, shimmering tool of orientation, becomes not just a scientific object but a choreographic device—a way of navigating the invisible, reading the rhythms that govern both heavens and the body.

It is said there are a thousand uses for an astrolabe.[24] To measure time. To track celestial bodies. To find your way on land. To navigate the sea. But perhaps it can also be performed—not by reproducing its functions, but by playing its logic, by letting its geometries breathe into gesture. What would it mean to dance an astrolabe? To sing with it? To let your wrist echo its turning disks?

In this speculative space, the body becomes cosmological. A vessel of vibration, a mini-universe.[25] Other artists, Rada Akbar, Marie-Claire Messouma Manlanbien, Vesna Petresin, or Guadalupe Maravilla, embrace the human body's cosmic connections through the elements, common rhythms, shared vibrations. They refer to ancestral cultures and today's scientific research, which are beginning to converge.[26] Each sees the human body as a reflection of the universe, resonating with its strings, rhythms and harmonies.

[24] King, *In Synchrony with the Heavens*.

[25] William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination* (SUNY Press, 1989), pp. 260–275.

[26] See, for example, Ted Gioia, *Music: A Subversive History* (Basic Books, 2019)

L'astrolabe, cet outil d'orientation ancien et merveilleux, au-delà d'être un objet scientifique, devient un dispositif chorégraphique, une manière de naviguer dans l'invisible, de lire les rythmes qui régissent les cieux et les corps.

Il est dit que l'astrolabe a mille usages[24]. Mesurer le temps. Suivre le mouvement des corps célestes. Se repérer sur terre. Naviguer sur la mer. Mais peut-être l'astrolabe peut-il aussi être l'instrument d'une performance - une chorégraphie -, qui joue avec sa logique au-delà de ses fonctions d'orientation, qui laisse ses géométries inspirer de nouveaux gestes. Que signifierait danser l'astrolabe ? Chanter avec lui ? Laisser le mouvement de votre poignet faire écho à la rotation de ses disques ? Dans cet espace spéculatif, le corps se fait cosmologique. Un vaisseau de vibration, un mini-univers.[25] D'autres artistes, Rada Akbar, Marie-Claire Messouma Manlanbien, Vesna Petresin ou Guadalupe Maravilla, embrassent les connexions cosmiques du corps humain en mobilisant les quatre éléments, les rythmes communs, les vibrations partagées. Elles se réfèrent tant aux cultures ancestrales qu'aux recherches scientifiques contemporaines, qui ont commencé à converger.[26] Chacune voit le corps humain comme un reflet de l'univers, résonnant de ses cordes, de ses rythmes et de ses harmonies.

[24] King, *In Synchrony with the Heavens*.

[25] William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination* (SUNY Press, 1989), pp. 260–275.

[26] Voir à titre d'exemple : Ted Gioia, *Music: A Subversive History* (Basic Books, 2019).

In Sufism, the human body is understood as a microcosm of the universe—a living mirror of the cosmic order.[27]

One of the most profound articulations of this view comes from the philosopher Ibn ʿArabī (1165–1240), one of the foundational thinkers of Sufism. His metaphysical vision continues to shape understandings of the self, the divine, and the imagination.[28] And yet, our encounter with his thinking came not through a planned line of inquiry, but, again, via the butterfly effect—a small, serendipitous event that sets something larger in motion.

The artist Paula Valero Comín was born in Valencia in 1976, nearly eight centuries after Ibn ʿArabī and just two hours from his birthplace in present-day Murcia. Ibn ʿArabī spent his early childhood in Murcia before moving to Seville, then a thriving intellectual center of al-Andalus—the regions of the Iberian Peninsula governed by Muslim dynasties from 711 to 1492. Murcia, Valencia, and Seville were all part of this richly syncretic world, where knowledge moved fluidly between disciplines, languages, and faith traditions.

[27] Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, pp. 261–263.

[28] Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn ʿArabī*, trans. Ralph Manheim (Princeton University Press, 1969)

Dans le Soufisme, le corps humain est pensé comme un microcosme de l'univers, un miroir vivant de l'ordre cosmique.[27]

Le philosophe Ibn ʿArabī (1165-1240), l'un des fondateurs de la pensée soufie, en a développé l'une des articulations les plus profondes. Sa vision métaphysique continue de façonner la compréhension du soi, du divin et de l'imagination.[28] Et pourtant, notre rencontre avec sa pensée ne s'est pas produite selon une recherche programmée, mais à nouveau par l'effet papillon — un petit événement fortuit qui entraîne un mouvement plus vaste.

L'artiste Paula Valero Comín est née à Valence en 1976, près de huit siècles après Ibn ʿArabī et à deux heures de son lieu de naissance, l'actuelle Murcie. Ibn ʿArabī a en effet passé sa petite enfance à Murcie avant de s'installer à Séville, alors centre intellectuel florissant d'al-Andalus — les régions de la péninsule ibérique gouvernées par des dynasties musulmanes de 711 à 1492. Murcie, Valence et Séville faisaient toutes partie de ce monde richement syncrétique, où le savoir circulait avec fluidité entre les disciplines, les langues et les traditions religieuses.

[27] Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, pp. 261–263.

[28] Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn ʿArabī*, trad. Ralph Manheim (Princeton University Press, 1969).

Paula's research into Valencia's Arab heritage reveals just how deeply embedded this legacy remains—not only in architectural forms, but in the daily rhythms of life: in how the land is cultivated, how water moves, how words are spoken, how names are given. At first, it might seem ambitious—even presumptuous—to invoke Ibn ʿArabī in the context of a contemporary art exhibition, with artists shaped by vastly different ideas. And yet, his thought resonates with the show in subtle but meaningful ways. We were especially drawn to his concept of imagination[29] not as mere fantasy or illusion; it is a cosmic and ontological principle. It is the *barzakh*—the intermediary realm where spirit and matter, real and unreal, visible and invisible intersect.[30] In his writings, Ibn ʿArabī frequently describes the human being (*insān*) as a microcosm (*ʿālam ṣaghīr*) mirroring the macrocosm (*ʿālam kabīr*) of the universe.[31] Central to this is his notion of the "Perfect Human" (*al-insān al-kāmil*),[32] a being who functions like a lute or instrument, attuned to the divine, through whom the attributes of the cosmos are expressed.

In this sense, the human is not a fixed identity, but a vibratory medium—a node of dynamic entanglement.

[29] Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn ʿArabī*, pp. 13–14.

[30] Ibid, pp. 13–14.

[31] Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, pp. 127–136.

[32] Ibid: p. 261-270.

Les recherches de Paula sur l'héritage arabe de Valence révèlent à quel point il reste profondément ancré, non seulement dans les formes architecturales, mais aussi dans les rythmes de vie quotidiens : dans la façon dont la terre est cultivée, dont l'eau circule, dont les mots sont prononcés, dont les choses sont nommées. À première vue, il peut sembler ambitieux, voire présomptueux, d'invoquer Ibn ʿArabī dans le contexte d'une exposition d'art contemporain, avec des artistes formé.e.s selon des idées très différentes. Et pourtant, sa pensée résonne dans l'exposition de manière subtile et en même temps cohérente. Nous avons été particulièrement attiré·es par sa conception de l'imagination[29], qui n'est pas une simple fantaisie ou une illusion: c'est un principe cosmique et ontologique. C'est le *barzakh*, le royaume intermédiaire où se croisent l'esprit et la matière, le réel et l'irréel, le visible et l'invisible.[30] Dans ses écrits, Ibn ʿArabī décrit fréquemment l'être humain (*insān*) comme un microcosme (*ʿālam ṣaghīr*) reflétant le macrocosme (*ʿālam kabīr*) de l'univers.[31] Au cœur de cette description figure la notion d'« être humain parfait » (*al-insān al-kāmil*),[32] un être qui fonctionne comme un luth, accordé au divin, par lequel les attributs du cosmos s'expriment. En ce sens, l'homme n'est pas une identité fixe, mais un instrument vibratoire, un nœud d'intrications dynamiques.

[29] Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn ʿArabī*, pp. 13-14.

[30] Ibid, p. 13–14.

[31] Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, pp. 127-136.

[32] Ibid: pp. 261-270.

Ibn ʿArabī traveled extensively throughout the major scientific, spiritual, and cultural centers of his time—and Sufism traveled with him. Over the centuries, Sufism has evolved through an extraordinary process of cultural intermingling, which became not only one of its most defining traits but also one of its most generative forces. Rather than being fixed or uniform, Sufism has historically absorbed, adapted, and re-expressed itself through a wide range of local languages, artistic forms, and philosophical traditions.[33]

Its spread—from North Africa to South Asia, from Andalusia to the Balkans and Central Asia—has produced a spiritual and aesthetic tradition marked by plurality and resonance. This capacity for transformation, for responding to place without losing its depth or purpose, is something that resonated with the exhibition project from the very beginning.

[33] Carl W. Ernst, *Sufism: An Introduction to the Mystical Tradition of Islam* (Shambhala, 2011), ch. 5: "The Spread of Sufi Orders."

And so I return—to the Seine, again—to her ongoing transformations, her borderless connections, her universal knowledge. To the ways rivers remember and forget, holding time in motion, releasing it in eddies and reflections.

An exhibition, if it is to be more than a frame or a container, must learn from the river. It, too, should flow—becoming an entity that breathes with the architecture, that listens to the sky, that responds to cloud and shadow, to birdsong and its intelligence. It must dwell not only in objects, but in the atmospheres between them—in the ways of knowing that arrive through drift, through rhythm, through presence.

Ibn ʿArabī a beaucoup voyagé dans les principaux centres scientifiques, spirituels et culturels de son époque — et le Soufisme a voyagé avec lui. Au fil des siècles, le Soufisme a évolué par un processus extraordinaire d'influences culturelles, qui est devenu non seulement l'un de ses traits les plus caractéristiques, et l'une de ses forces créatrices. Ainsi, ni fixe, ni uniforme, le Soufisme s'est historiquement adapté et réexprimé dans un grand nombre de langues locales, de formes artistiques et de traditions philosophiques.[33]

Sa diffusion, de l'Afrique du Nord à l'Asie du Sud, de l'Andalousie aux Balkans et à l'Asie centrale, a forgé une tradition spirituelle et esthétique marquée par la pluralité et la résonance. Cette capacité à se transformer, à interagir avec les différents lieux sans perdre sa profondeur ou son objet, a résonné d'emblée avec le projet d'exposition.

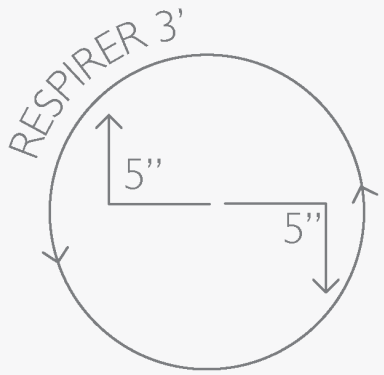
[33] Carl W. Ernst, *Sufism: An Introduction to the Mystical Tradition of Islam* (Shambhala, 2011), ch. 5: The Spread of Sufi Orders.

Et je reviens à la Seine, à nouveau, à ses transformations permanentes, à sa relation avec le monde, à son savoir universel. Je pense à la manière dont les rivières se souviennent et oublient, retiennent devant nous le temps en mouvement, le libèrent dans les tourbillons et les reflets.

Une exposition, si elle veut être plus qu'un cadre ou un contenant, doit apprendre de la rivière. Elle aussi doit être un flot, une entité qui respire avec l'architecture, qui écoute le ciel, qui répond aux nuages et à leurs ombres, aux chants des oiseaux et à leur intelligence. Elle doit vivre non seulement par les objets, mais aussi par les atmosphères qui les relient, les formes de savoirs qui viennent par les courants, les rythmes, par une présence.

Meris Angioletti, *UT – ARCANE XXI. Partitions pour 4 éléments* (detail), 2025

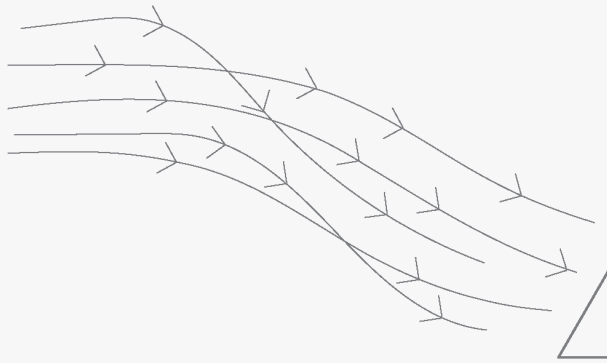
Meris Angioletti, *UT – ARCANE XXI. Partitions pour 4 éléments* (extrait), 2025



V

Mémoriser le dessin.
Fermer les yeux.
Porter l'attention aux
formes et aux couleurs qui
s'impriment sur la rétine.
Accueillir les images.

S



V

cristal
communication
clarté invisible
intellect
détachement
vibration
mouvement
connexion
poumons
conductivité

S

Faire vibrer des sons dans la bouche

intro

V

Le vent, pour le monde, le souffle, pour l'homme, manifestent l'expansion des choses infinies.

La nature a depuis toujours produit sa propre musique – Éolienne – surgie du vent.

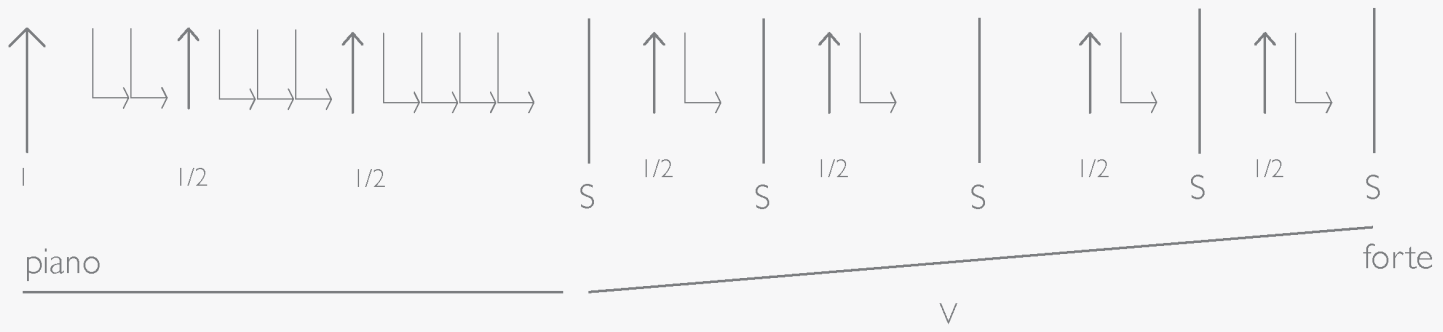
Cette musique est aussi ancienne que le mythe d'Aeolus et des îles Éoliennes

où des êtres doués de sensibilité ont pu entendre

Ils emportent au loin l'être intime et le font participer à toutes les forces de l'univers

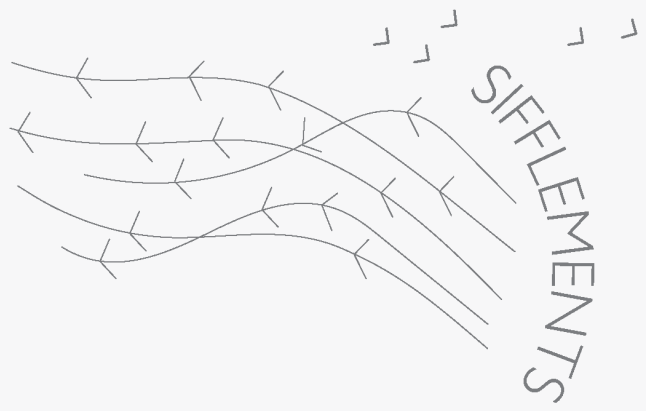
ou partout ailleurs

les sons du vent parmi les arbres, les feuillages et les formations rocheuses.



V

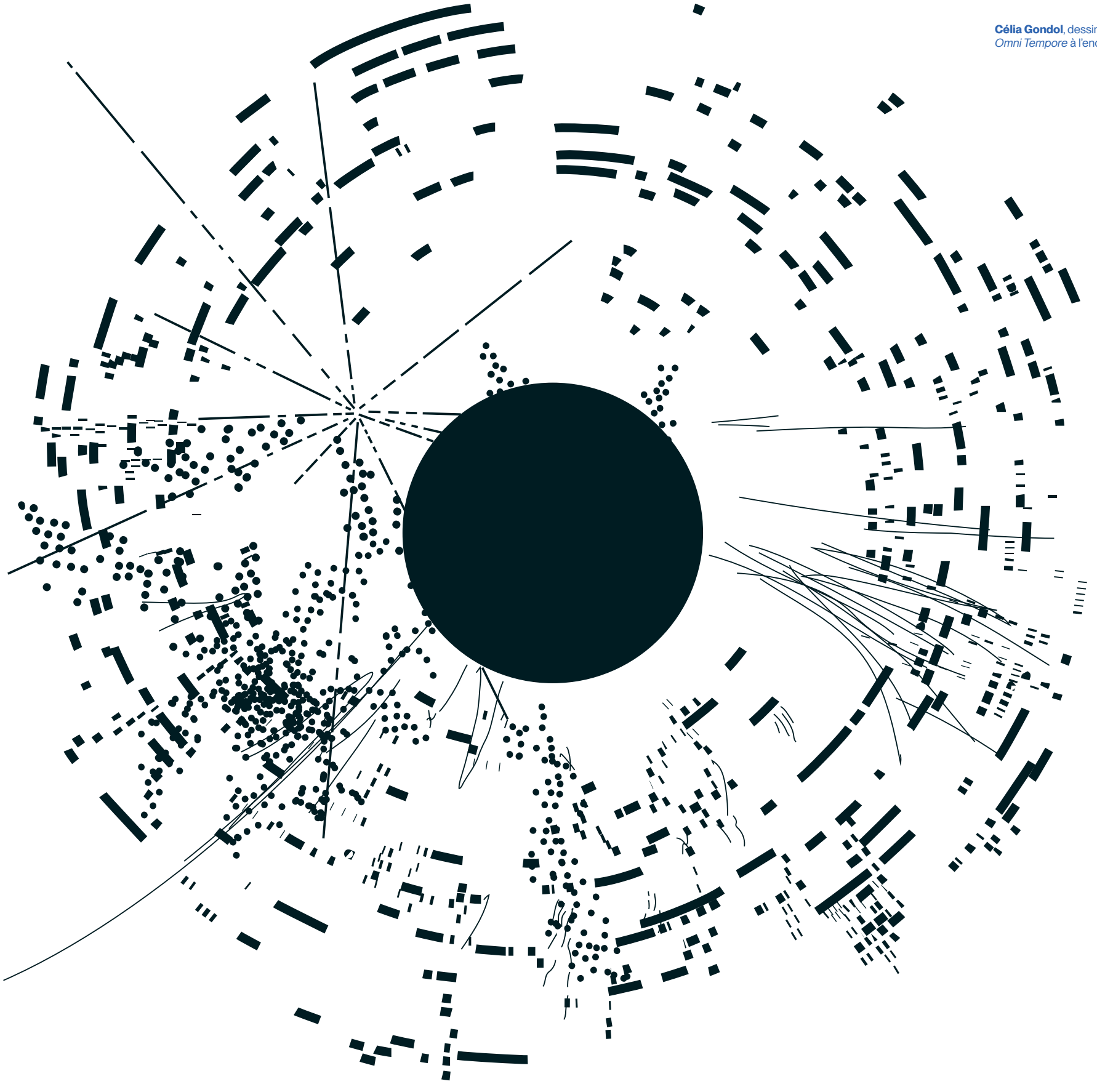
La nature du phénomène aérien et sonore originaire est définie non seulement par le mot
hébreu ruah, qui signifie aussi bien souffle, qu'esprit,
pensée sans forme qui flotte sur les eaux dès la nuit des temps,



mais aussi par le mot qol qui, équivalent de la phoné grecque, désigne
la voix humaine, animale et tout son naturel audible

Célia Gondol, preparatory drawing for *Omni Tempore*, blue ink, 2018.

Célia Gondol, dessin préparatoire pour *Omni Tempore* à l'encre bleue, 2018.



Listening with the heart is to place our body within elastic time

I see sound as an invitation
an opening into time.
A time that is unbounded and unmeasurable,
guided not by clocks, but by stars, the moon, and the sun.

This atmospheric perception calls us
to hear,
to see,
to breathe.

To prolong the breath—inhale, exhale—
and notice what stirs in the body,
how it resonates in space.

The body is a vessel of memory.
The body is a vessel of sound.

Time to breathe.
Time to slow down...

Slowness and silence transcend the mechanical perception of the clock. So much unfolds in stillness, a moment in music, in an image, or on the calm surface of water. Beneath that stillness, there is always activity. Always vibration. Because sound is vibration, resonating across physical and quantum levels[1]. This deeper sense of duration has long been explored in music, shaping not only how compositions unfold but also how we engage with attention and music structure in multiple ways. For example, Johann Sebastian Bach's intricate counterpoint stretches time, suspending it through structured complexity.

[1] Denise Ferreira da Silva: *When Arjuna first called my attention to peri-acoustics, I immediately started to think about layers of sounding, which is something I hadn't thought about before. I am also intrigued by this materiality, the physicality of it. Sound is vibration. It propagates through everything. So I can hear with my hands. This more evident haptic aspect of sound is a reminder of how vision is haptic. Our eyes refract light (electromagnetic waves) emitted by things around us, which the brain translates into images. These waves are 'sensed' by the cornea and the retina, but they emit radiation that 'touches' us. I guess what I am trying to say is that the haptic applies also to vision. Perhaps we could say that what you are calling—a beautiful phrase, by the way—"an attentive tuning of the undertones of existence" names the awareness of the pervasive affectability that is existence at the molecular level.* From the conversation between Margarida Mendes, Arjuna Neuman & Denise Ferreira da Silva about "Serpent Rain," available at https://www.vdrome.org/neuman-da-silva/.

Écouter au cœur, replacer son corps dans le temps élastique

Je vois le son comme une invitation
une fenêtre sur le temps.
Un temps sans bornes ni mesures,
régi non par les horloges, mais par les étoiles,
la lune et le soleil.

Cette perspective cosmique nous appelle
à entendre,
à voir,
à respirer.

Prolonger le souffle - inspirer, expirer -
et observer ce qui se passe dans le corps,
ce qui résonne dans l'espace.

Le corps est un vaisseau pour la mémoire.
Le corps est un vaisseau pour le son.

Un temps pour respirer.
Un temps pour ralentir...

La lenteur et le silence transcendent notre perception purement mécanique du temps. Dans le suspens palpite une vie insoupçonnée : au cœur d'une musique, d'une image, sur la surface calme d'une eau, partout cette immobilité n'est qu'apparente. Elle est toujours traversée par l'activité, parcourue de vibrations. Le son en est une, qui résonne à l'échelle du tangible comme du quantique.[1]
Cette compréhension plus subtile du temps non linéaire a nourri la musique depuis des siècles, influençant profondément l'art de la composition. Les structures musicales travaillent l'intensité de notre attention de multiples manières pour la dilater, la suspendre parfois. Par exemple, le contrepoint rigoureux de Jean-Sébastien Bach déplie le temps, l'inscrivant au sein d'une complexité structurelle.

[1] Denise Ferreira da Silva : *Lorsque Arjuna a attiré mon attention sur la péri-acoustique, j'ai immédiatement commencé à penser aux couches sonores, ce à quoi je n'avais pas songé auparavant. Je suis également intriguée par cette matérialité, cette physicalité. Le son est vibration. Celle-ci se propage à travers tout. Je peux donc entendre avec mes mains. Si cet aspect haptique du son est plus évident, rappelons que la vision l'est également. Nos yeux réfractent la lumière (ondes électromagnétiques) émise par les objets qui nous entourent et que le cerveau traduit en images. Ces ondes sont « détectées » par la cornée et la rétine, mais elles émettent des radiations qui nous « touchent ». Ce que j'essaie de dire, c'est que l'haptique s'applique aussi à la vision. Peut-être pourrions-nous dire que ce que vous appelez - belle expression, soit dit en passant - « une volonté d'harmonie avec le tréfond des vibrations de la vie » peut définir la conscience de Mendes; cette constante réceptivité transformatrice qui caractérise la vie moléculaire.* Extrait de la conversation entre Margarida Mendes, Arjuna Neuman et Denise Ferreira da Silva à propos de « Serpent Rain », disponible à l'adresse https://www.vdrome.org/neuman-da-silva/.

John Cage embraced indeterminacy, letting his compositions emerge from the ambient sounds of the environment. Free jazz abandons conventional compositional forms in favor of spontaneity, dissonance, and the emotional depth of improvisation. These practices loosen our perception of time, inviting a nonlinear sonic experience, an elastic temporality not divided into past, present, and future, but instead suspended, immeasurable.

Such explorations are made possible especially through *active listening*, where sound is not merely received but felt, emphasizing experience over the measured parameters of duration and frequency. Pharoah Sanders, one of the central figures in free and spiritual jazz, was known for his use of multiphonic techniques, pushing the saxophone beyond its conventional limits and transforming it into a vehicle for transcendence.

In connection with his breath, the instrument became a vector of vibrational, cosmic resonance, an approach to music that became a kind of magical gesture, going beyond rationality. Breath, indeed, with its techniques, rhythms, and symbolic resonance become sound and way of expression of inner being. In the words of contemporary saxophonist Shabaka Hutchings:

"Pharoah had that vision of what being rooted to such a powerful sound can be. That sound liberates a musician from merely playing, it transforms them into a healer."[2]

In all these examples—monuments and pillars of the Western musical tradition—there is a shift away from mere entertainment toward a spiritual experience, that also recognizes music's healing potential. This idea was notably articulated by Fārābī (872–950/951), a seminal medieval Sufi philosopher, polymath, and music theorist. In his *Kitab al-Musiqa al-Kabir* (The Great Book of Music), Fārābī argues that emotions such as sadness and joy influence not only the mind but also the body, reflecting an early holistic view of human health. He emphasizes how music affects both memory and the nervous system, and how sound can transform consciousness beyond its measurable physical properties, through breath, rhythm, chant, its vibrations and invisible frequencies.

[2] Shabaka Hutchings, in a 2019 interview with Andy Thomas, reflected on the spiritual and transformative power of Pharoah Sanders' music. Hutchings emphasized how Sanders' approach to sound goes beyond performance, elevating the musician to a role of spiritual and emotional healing. This insight highlights the deep connection between music, spirituality, and personal transformation in Sanders' work, particularly in albums like *Karma*. (Source: Andy Thomas, interview with Shabaka Hutchings, 2019.)

John Cage fait le choix de l'aléatoire, développant des compositions à partir de sons ambiants. Le free jazz, quant à lui, abandonne les normes de composition au profit de la spontanéité, de la dissonance et de la profondeur émotionnelle qu'on observe dans l'improvisation. Ces pratiques aiguisent notre sensibilité au temps, nous invitant à une expérience sonore non linéaire, dans une temporalité élastique qui ne soit pas divisée en passé, présent et futur, mais plutôt en suspension, irréductible et pourtant pleinement incarnée.

De telles explorations sont rendues possibles notamment par une écoute active, où le son n'est pas simplement entendu, mais ressenti, mettant l'accent sur l'expérience plutôt que sur les paramètres mesurables de sa durée et de sa fréquence. Pharoah Sanders, l'une des figures centrales du free jazz et du spiritual jazz, est connu pour son utilisation de techniques polyphoniques, poussant le saxophone au-delà de ses limites conventionnelles et le transformant en un vecteur de transcendance. Grâce à son souffle, l'instrument devient le réceptacle d'une résonance vibratoire et cosmique, l'acte musical étant pensé comme un geste magique, dépassant la rationalité. Le souffle, dès lors, avec ses techniques, ses rythmes et ses résonances symboliques, rend audibles le son et l'expression d'une existence intérieure. C'est ce que le saxophoniste contemporain Shabaka Hutchings a dit de Pharoah Sanders :

« Pharoah avait cette vision de ce que peut être l'enracinement dans un son aussi puissant. Ce son libère le musicien qui ne se contente plus de jouer, il le transforme en guérisseur. »[2]

Dans tous ces exemples — monuments et piliers de la tradition musicale occidentale — on observe le déplacement de l'écoute depuis le simple divertissement vers l'expérience spirituelle, qui affirme également son potentiel de guérison. Cette idée est notamment formulée par Fārābī (872-950/951), philosophe soufi médiéval de premier plan, polymathe et théoricien de la musique. Dans son *Kitab al-Musiqa al-Kabir* (Le grand livre de la musique), Fārābī affirme que les émotions telles que la tristesse et la joie modifient l'esprit mais aussi le corps, témoignant d'une vision holistique de la santé humaine. Il souligne comment la musique affecte à la fois la mémoire et le système nerveux, et comment le son peut transformer la conscience au-delà de ses propriétés physiques objectives, par le souffle, le rythme, le chant, et les vibrations de ses fréquences inaudibles.

[2] Lors d'un entretien accordé à Andy Thomas en 2019, Shabaka Hutchings a évoqué le pouvoir spirituel et transformateur de la musique de Pharoah Sanders. Il a souligné combien l'approche sonore de Sanders dépasse la simple performance, élevant le musicien au rang de guérisseur, tant sur le plan spirituel qu'émotionnel. Cette réflexion met en lumière le lien profond entre musique, spiritualité et transformation personnelle à l'œuvre dans le travail de Sanders, en particulier dans des albums comme *Karma*. (Source : Andy Thomas, entretien avec Shabaka Hutchings, 2019.)

POEM Still from *Impediment is Information* (2021) by **JJJJJerome Ellis**. This music-video-poem is based on an 18th-century ad for a fugitive slave with a speech impediment. Blurry conifers are filmed by hand while a saxophone sings to a mountain. By reshaping the ad's words into poetry, Ellis explores new meanings and resistance in the archive and new time possibilities.

Indeed, in Sufi musical traditions, sound carries emotional resonance and affect, transcending dominant epistemologies and purely intellectual perception. Its creative source lies in a deep inner knowledge. As the Indian professor of musicology, singer, and pioneer in transmitting Sufism to the West, Hazrat Inayat Khan suggests,[3] intuition is the origin of knowledge, and lived experience is essential to practicing it.

He believed that music existed before humans began naming objects or concepts. Music, for him, was the original language of intuition, an expression of emotion, the voice of feeling made audible. This voice was not limited to humans but shared by animals, insects, trees, flowers, and birds, all composing together in a living, more-than-human symphony. Furthermore, the Sanskrit word for music *sangīt* embraces three interwoven elements: singing, instrumental practice, and movement. Within Western frameworks, movement—dance, walking, gesture—is rarely acknowledged as musical composition. Though it is, in fact, rhythm made visible.

[3] Music has always been an integral part of Sufi culture and practice. The "sama" (listening), a form of spiritual audition, traces its origins to the primordial moment of creation, when the soul is said to have entered into ecstasy upon hearing the music of the divine word. The teachings in Le message soufi d'*Hazrat Inayat Khan, Volume 2 – Le mysticisme du son, Tome 2* (L'Harmattan, 2019) explore this profound relationship between sound and spiritual movement, emphasizing music's transformative power as conveyed in Hazrat Inayat Khan's discourses on sound, speech, and cosmic harmony.

[4] The term bodies of sound appears in *Bodies of Sound: Becoming a Feminist Ear*, edited by Irene Revell and Sarah Shin (Silver Press, 2025). This anthology offers a resonant exploration of feminist sonic cultures and radical listening through over fifty contributions in various forms—from essays and text scores to fiction and memoir.

The body is a composer, too.

At its essence, music is a spiritual process,
an inner dialogue,
a path to healing,
a form of knowledge.

So, what can sound do to the body,
to the mind?

We know that sound is tangible
and that we all are *bodies of sound*.[4]

[What the sound is]
[Is]
[Is]
[Is]
[Is the sound of some]
[Of the things happening in the soil]

POÈME Image fixe de *Impediment is Information* (2021) de **JJJJJerome Ellis.** Ce poème-vidéo est basé sur une annonce du XVIIIe siècle concernant un esclave fugitif avec un trouble de la parole. Des conifères flous sont filmés à la main tandis qu'un saxophone chante à une montagne. En réarrangeant les mots de l'annonce en poésie, Ellis explore de nouveaux sens, des formes de résistance dans les archives, et de nouvelles possibilités temporelles.

En effet, dans les traditions musicales soufies, le son est porteur de résonances émotionnelles et affectives, transcendant les épistémologies dominantes et leur vision purement intellectuelle. La source de la création réside dans une connaissance intérieure et profonde. Comme l'affirment les écrits de Hazrat Inayat Khan[3], professeur indien de musicologie, chanteur et pionnier de la transmission du soufisme à l'Occident, l'intuition est à la racine du savoir, et l'expérience vécue est essentielle pour la cultiver.
Il pense que la musique existait avant que les humains ne commencent à nommer des objets ou des concepts. Pour lui, la musique est le langage originel de l'intuition, une expression de l'émotion, la voix de la sensation rendue audible. Cette voix n'étant pas humaine, mais existentielle : partagée par les animaux, les insectes, les arbres, les fleurs et les oiseaux, qui tous ensemble composent une symphonie du vivant, de « l'au-delà de l'humain ». En outre, le mot sanskrit pour musique *sangīt,* englobe trois éléments imbriqués : le chant, la pratique instrumentale et le mouvement. Dans la culture occidentale, le mouvement - danse, marche, geste - est rarement reconnu comme une composition musicale. Pourtant, il s'agit d'une pulsation rendue visible.

[3] La musique a toujours fait partie intégrante de la culture et des pratiques soufies. Le « sama » (écoute), forme d'écoute spirituelle, trouve son origine dans le moment primordial de la Création, lorsque l'âme serait entrée en extase en entendant la musique de la parole divine. *Les enseignements du message soufi d'Hazrat Inayat Khan, Volume 2 - Le mysticisme du son, Tome 2* (L'Harmattan, 2019) explorent cette relation profonde entre le son et le mouvement spirituel, en mettant l'accent sur le pouvoir de transformation de la musique tel qu'il est véhiculé dans les discours d'Hazrat Inayat Khan sur le son, la parole et l'harmonie cosmique.

[4] L'expression « corps sonores » apparaît dans *Bodies of Sound : Becoming a Feminist Ear*, édité par Irene Revell et Sarah Shin (Silver Press, 2025). Cette anthologie propose une exploration résonnante des cultures sonores féministes et de l'écoute radicale au travers de plus de cinquante contributions - des essais et des partitions de textes à la fiction et aux mémoires.

Le corps aussi compose.

La musique est un geste spirituel,
un dialogue intérieur,
un chemin vers la guérison,
une forme de connaissance.

Alors, comment le son agit-il sur le corps, sur l'esprit ?

Nous savons que le son est tangible
et que nous sommes tous·tes des *corps sonores*.[4]

[Ce qu'est le son]
[Est]
[Est]
[Est]
[Est le son de certaines choses]
[Des choses qui se passent dans le sol]

I. TUNING

Music is, in part, composed of beats and rhythms that guide and navigate the body through space. The body is always reacting to what it hears, to what it feels. It's like wood responding to water or sunlight. Wood, the most frequently used material for music instruments, is a living material, it can retain water for years. When touched by the sun, it can begin to ripple like a snake. And when water returns, it can reshape itself into its most intimate form. Even once cut, wood seems to hold a spirit within it.

The body does this too, with water, with sun, and with beat.

The beat is a moving vessel.
Many beats held within one.
Belonging is rhythmic.

So, what does listening do to the body?
Can listening help us understand belonging?
Does the beat belong somewhere, or to someone?

Several of today's most prominent artists, educators, researchers, composers, and academics have taken an active interest in the study of listening from a variety of perspectives. bell hooks, for example, understood listening as relational. She describes hearing one another's voices as a practice of recognition, a way of affirming our shared humanity in a world that often silences or marginalizes.[5] Listening, in this sense, becomes an offering: a gesture of social and cultural care. As a feminist, intellectual, and activist, hooks explored the intersections of race, gender, class, and culture. Her work consistently emphasized the transformative potential of education, love, and critical reflection in resisting systems of domination. She invites us to attune our senses, to listen deeply, not only to words but to the realities and experiences they carry.[6] Listening becomes a way of opening to the world, a transformative practice that links us across difference, time, and borders.

[5] bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (New York: Routledge, 1994), Harvest in Translation.

[6] Idem.

I. ACCORDAGE

La musique est, en partie, composée de battements et de pulsations qui guident et dirigent le corps dans l'espace. Le corps réagit toujours à ce qu'il entend, à ce qu'il sent, comme le bois réagit à l'eau ou à la lumière du soleil. Le bois, le matériau le plus fréquemment utilisé pour concevoir les instruments de musique, est une matière vivante qui peut se gorger d'eau pendant des années. Lorsqu'il est chauffé par les rayons du soleil, il se met à onduler comme un serpent. Immergé à nouveau, il peut reprendre sa forme initiale. Même coupé, il semble toujours abriter un esprit.

Voici comme le corps se rend sensible à l'eau,
au soleil et au battement.

Chaque rythme est un vaisseau qui se meut dans le monde.
De nombreux battements se fondent en un seul.
Trouvent leur place dans la pulsation.

Alors, quels sont les effets de l'écoute sur le corps ?
Peut-elle nous aider à comprendre ce que signifie
« trouver sa place » ?
Ce rythme caractérise-t-il un « quelque part » ou
un « quelqu'un·e » ?

Plusieurs artistes, éducateur·rices, chercheur·es, compositeur·rices et universitaires parmi les plus éminent·es d'aujourd'hui s'intéressent activement à l'étude de l'écoute sous diverses perspectives. bell hooks, par exemple, considère l'écoute comme une pratique relationnelle. Elle décrit l'écoute de la voix de l'autre comme un acte de reconnaissance, une manière d'affirmer notre humanité partagée dans un monde qui souvent réduit au silence ou à la marginalité.[5] L'écoute, en ce sens, devient une offrande : un geste d'attention sociale et culturelle, une forme de relation sensible. En tant que féministe, intellectuelle et activiste, bell hooks a exploré l'intersectionnalité des points de vue de la race, du genre, de la classe et de la culture. Son travail a toujours mis l'accent sur le potentiel émancipatoire de l'éducation, de l'amour et de la réflexion critique dans sa résistance aux systèmes de domination. Elle nous invite à accorder nos sens, à écouter en profondeur, non seulement les mots, mais aussi les réalités et les expériences qui les chargent.[6] L'écoute devient une manière de s'ouvrir au monde, une pratique transformatrice qui nous relie au-delà de nos différences, des époques et des frontières.

[5] bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (New York: Routledge, 1994), Harvest in Translation.

[6] Idem.

This expanded understanding of listening also resonates in the work of composer and sonic thinker Pauline Oliveros, who introduced the concept of *Deep Listening*, as a form of attention that transcends mere hearing to cultivate full presence and attention, awareness of sound, space, and the body. For Oliveros, listening was an expansive practice: it became a portal to other ways of knowing and being, revealing the world as layered, multiple, and alive.[7] Deep listening grants access to altered states of perception and immerses us in the complexity of the sonic environment.

[7] Pauline Oliveros, "Letter to Kate Millett" in *Bodies of Sound*, ed. Irene Revell and Sarah Shin (Silver Press, 2025), pages 256-259.

Rather than a passive act, listening, in both approaches, is repositioned as embodied knowledge, engaging emotion, memory, and sensation. It becomes a method of inquiry, a practice of deep relationality, an attunement to frequencies that often go unheard. Listening, then, is not simply a tool for understanding but a way of being-with. It is affective, resonant, and physical, vibrating through the body at a cellular level.

Deborah Kapchan, Professor of Performance Studies at NYU, extends this philosophy through Pauline Oliveros's practice of deep listening to the Sufi tradition of *samā'*—spiritual audition, or the act of listening to music, poetry, or the divine voice. Drawing from her work situated in North African Sufi traditions, Kapchan emphasizes that *samā'* is not merely a passive act but a form of embodied receptivity, where listening becomes a spiritual practice. According to Kapchan, this mode of listening opens the self to transformation, aligning the body and soul with a full presence that exceeds rational comprehension:

"It is an active and attentive listening that involves not just the ear, but the entire affective and sensate being […]. Sufi initiates become competent not just in the music of a new language (which they utter but don't understand), but in the technic of samā'. Learning to listen, they acquire a new soundscape as well as a new way of being in the world." [8]

[8] Deborah Kapchan, "Learning to Listen: The Sound of Sufism in France," The World of Music 51, no. 2 (2009): 65–89, published by VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung. In this article, Kapchan explores how Sufi musical practices in France cultivate modes of embodied listening and spiritual presence, revealing how sound functions as a medium of religious transmission and cultural adaptation in diasporic settings. Rather than framing *samā'* in generalized terms, Kapchan highlights its localized significance in relation to specific sonic and social environments.

Cette compréhension élargie de l'écoute trouve également un écho dans le travail de la compositrice et penseuse sonore Pauline Oliveros, qui a introduit le concept de *Deep Listening*, une forme d'audition qui transfigure la simple réception pour cultiver une pleine présence dans l'attention, dans la conscience du son, de l'espace et du corps. Pour Oliveros, l'écoute est une pratique expansive : un portail vers d'autres façons de connaître et d'être, dévoilant un monde composite, multiple et vivant.[7] L'écoute en profondeur permet d'accéder à des états modifiés de perception et nous plonge dans la complexité de l'environnement sonore.

[7] Pauline Oliveros, « Letter to Kate Millett » dans *Bodies of Sound*, ed. Irene Revell et Sarah Shin (Silver Press, 2025), page 256-259.

Plutôt qu'un état passif, l'écoute, dans les deux approches, est appréhendée comme une connaissance incarnée, incorporée, faisant appel à l'émotion, à la mémoire et à la sensation. Elle se transfigure en méthode de recherche, en exigence de profondeur relationnelle, l'oreille tendue vers des fréquences souvent imperceptibles. L'écoute n'est donc pas simplement un outil de compréhension, mais une manière « d'être avec ». Elle est affective, résonnante et physique, vibrant dans le corps au niveau cellulaire.

Deborah Kapchan, professeur de performance à l'université de New York, lie cette philosophie de l'écoute profonde de Pauline Oliveros à la tradition soufie du *samā'*, l'audition spirituelle, ou l'acte d'écouter la musique, la poésie ou la voix divine. S'appuyant sur son travail sur les traditions soufies nord-africaines, Kapchan souligne que le *samā'* n'est donc pas simplement un état passif, mais une forme de réceptivité incarnée, dans lequel l'écoute se mue en pratique spirituelle. Selon Kapchan, le *samā'* ouvre le moi à la transformation, alignant le corps et l'âme sur une pleine présence qui transcende la compréhension rationnelle :

« Il s'agit d'une écoute active et attentive qui n'implique pas seulement l'oreille, mais l'ensemble de l'être affectif et sensoriel […]. Les initiés soufis acquièrent non seulement la musicalité d'une nouvelle langue (qu'ils prononcent sans la comprendre), mais aussi la technique du samā'. En apprenant à écouter, ils accèdent à un nouveau paysage sonore ainsi qu'à une nouvelle façon d'être au monde. » [8]

[8] Deborah Kapchan, « *Learning to Listen: The Sound of Sufism in France* », *The World of Music*, vol. 51, n° 2 (2009), p. 65–89, publié par VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung. Dans cet article, Kapchan explore comment les pratiques musicales soufies en France cultivent des formes d'écoute incarnée et de présence spirituelle, révélant ainsi comment le son fonctionne comme un médium de transmission spirituelle et d'adaptation culturelle en contexte diasporique. Plutôt que de présenter le *samā'* en des termes généraux, Kapchan en souligne la portée locale, en relation avec des environnements sonores et sociaux spécifiques.

Here, listening becomes a technology of transformation that reorganizes perception and aligns the body with the sacred, the emotional, and the communal. Sonic knowledge bridges the visible and the invisible, the material and the metaphysical, the self and the other. What unites thinkers like bell hooks, Pauline Oliveros, and Deborah Kapchan, despite their distinct disciplines, is the shared understanding that listening is never neutral. It is always cultural, political, and spiritual. To listen deeply is to reject detachment and domination in favor of relation, presence, and care.

Whether described as relational listening, deep listening, or spiritual audition, this orientation challenges us to consider how sound shapes identity, structures social life, and grounds our sense of belonging.

Sound and listening are not passive.
They shape identity.
They form community.

As contemporary music increasingly blends the aesthetics of diverse cultures, audiences are becoming more adept at discerning the distinct elements within these sonic fusions. This heightened auditory awareness signals a broader shift in musical perception, where hybrid forms no longer obscure their origins but instead invite listeners to hear across traditions. At the heart of this shift lies a deep human impulse: the search for universalism, a desire to find unity across cultures and ethnicities.

Sound has a very specific role in this sense. It activates memory. It acts as language. It is a way of communication in myriad expressions. Beneath these variations lies a shared base of constant vibration, the inner tone, the inner beat. This invisible frequency operates on a metaphysical level, influencing mental states and emotions beyond conscious control. Our affective responses—how we feel and how we are moved—shape our imaginations and actions on personal, social, and political levels. Listening, then, has profound consequences. Sound not only affects the individual but reverberates through memory, shaping desire, directing attention, and recalibrating our orientation within the world.

Ici, l'écoute est pensée comme un outil de transformation pour réorganiser le sensible et replacer le corps au cœur du sacré, de l'émotionnel et du commun. La pratique de l'écoute profonde jette un pont entre le visible et l'invisible, le matériel et le métaphysique, le soi et l'autre. Ce qui unit des penseuses comme bell hooks, Pauline Oliveros et Deborah Kapchan, malgré leurs disciplines distinctes, c'est la conviction commune que l'écoute n'est jamais neutre. Elle est toujours culturelle, politique et spirituelle. Écouter en profondeur, c'est rejeter l'indifférence et la domination au profit du lien, de la présence et du soin.

Qu'elle soit qualifiée d'écoute relationnelle, d'écoute profonde ou d'écoute spirituelle, cette posture nous incite à réfléchir à la manière dont le son conditionne l'identité, structure la vie sociale et détermine notre capacité à trouver une place au sein du monde.

Le son et l'écoute ne sont pas inopérants.
Ils façonnent l'identité.
Ils soudent la communauté.

Parce que la musique contemporaine conjugue de plus en plus l'esthétique de cultures différentes, le public devient lui-même apte à distinguer les composants de ces fusions sonores. Cette conscience dans l'écoute est symptomatique d'une évolution de la perception musicale, où les hybridations formelles s'assument, invitant les auditeur·rice·s à aller au-delà des frontières de leur propre culture. Au cœur de ce changement se trouve un instinct humain profondément enraciné : la quête de l'universel, le désir de trouver une unité à travers les cultures et les ethnies.

Le son a un rôle très spécifique en ce sens. Il active la mémoire. Il agit comme un langage, un moyen de communication aux multiples expressions. Toutes ces variations opèrent toutefois sur la base commune d'une vibration constante : le tempo intérieur, le battement intérieur. Cette fréquence invisible intervient à un niveau infraphysique, déterminant nos états mentaux et nos émotions au-delà du contrôle conscient. Nos réactions affectives - ce que nous ressentons et ce qui nous touche - façonnent notre imagination et nos actions aux niveaux personnel, social et politique. L'écoute a, dès lors, des effets puissants. Le son atteint à bien des égards l'individu. Il résonne dans sa mémoire, façonne ses désirs, dirige son attention et recalibre sa place dans le monde.

IMAGE *12/12/24* (2024) by **Guadalupe Maravill** is an oil-painted volcanic rock sculpture exploring themes of migration, healing, and survival. Featuring symbolic motifs like hands, snakes, and stars, it reflects the artist's journey on foot from El Salvador to the U.S. through volcanic landscapes as a child, as well as his recovery from colon cancer.

Listening can shake the body and rattle the earth, like an earthquake, a bombing felt from afar, resonating through our bones…

Sound touches bones and organs.
It stirs intuition, memory, imagination.
Sound can heal.
It can disrupt.
It can connect.
It can call us into presence and into silence.

We are not just listeners.
We are resonating, sensing bodies.

We are vessels,
tuned by time,
moved by sound,
held by rhythm.

Let us listen.
Let us tune.

IMAGE *12/12/24* (2024) de **Guadalupe Maravilla** est une sculpture en roche volcanique peinte à l'huile qui explore les thèmes de la migration, de la guérison et de la survie. Ornée de motifs symboliques tels que des mains, des serpents et des étoiles, elle reflète le parcours de l'artiste à pied depuis le Salvador jusqu'aux États-Unis à travers des paysages volcaniques, ainsi que sa guérison d'un cancer du côlon.

L'écoute peut secouer le corps et ébranler la terre, comme un séisme, une explosion lointaine, que nous éprouverions jusque dans nos os…

Le son déplace les os, les organes.
Éveille l'intuition, la mémoire, l'imagination.
Le son peut guérir.
Il peut perturber.
Il peut relier.
Il appelle à la présence et appelle au silence.

Nous ne sommes pas seulement des auditeur·rice·s
nous sommes des corps résonnants, sensitifs,
nous sommes des instruments.

Accordés par le temps,
mus par le son,
tenus par le rythme.

Alors écoutons,
accordons-nous.

VALENTINA

I'm thinking about how we also make new connections, how the process of making connections is healing in itself.

DENISE

Yeah, but it's not, right? Especially this one! It is so present! It's like the other day. History, as a discipline, is how we remember. But it makes us remember in a way that doesn't allow us to remember what really matters.

VALENTINA

Maybe it could help us to see history as an image rather than a narrative. What if we look at a historical situation or crisis as an image that also reveals the different histories/narratives within itself? Not as the past but as living history, histories that are living within that situation, within us. How can we do this?[9]

Sensing is a way of knowing, an acknowledgment that our perception shifts in alignment with the planetary organism. It embraces the many forms of knowledge emerging from diverse cultures, cosmologies, ancestral lineages, dreams, intuition and feelings. Within this framework, Denise Ferreira da Silva invites us to rethink contemporary models of knowledge, how we engage with matter and form, by returning to the genealogy of the Enlightenment, which laid the foundations of Western modernity. In 17th-century western Europe a key concept emerged—the separation of body and mind—whereby the human mind was positioned as capable of determining truth, not only about the human body but about anything sharing its formal attributes, such as solidity, extension, and weight.[10] This dialectical method of separation also divided space and time, nature and reason. Crucially, it introduced cultural difference as a category through which "the Racial Other" is systematically excluded. This "Other" has never been recognized as a full subject and is denied subjectivity, not seen as conscious, self-reflective, self-determined, or historically situated. Da Silva's critique exposes the racial foundations underlying modern rationality, revealing that the so-called universality of the Enlightenment is, in fact, constructed through radical exclusion.

[9] A conversation on reading between Valentina Desideri & Denise Ferreira da Silva, originally published in the frame of the exhibition *Double Bind* showed at Rupert in Vilnius, Pabrade and Visaginas (LT), at the Oslo National Academy of the Arts (NO) and at The Living Art Museum in Reykjavik (IS) from October 2015 to March 2016.

[10] Denise Ferreira da Silva, "On Difference Without Separability," in *A Question of Power: We Don't Need Another Hero*, ed. Nomaduma Rosa Masilela (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2018)

VALENTINA

Je réfléchis à la façon dont nous établissons de nouvelles relations, et en quoi, établir des relations est en soi une source de guérison.

DENISE

Oui, mais là ça n'est pas le cas, n'est-ce pas ? Surtout celle-ci ! Elle est si présente ! C'est comme si c'était hier. L'Histoire, en tant que discipline, est un moyen de se rappeler. Mais ça n'est pas elle qui nous permet pas de nous souvenir de ce qui compte vraiment

VALENTINA

Cela pourrait peut-être nous aider à voir l'Histoire comme une image plutôt que comme un récit. Si nous considérions une situation historique ou une crise non pas comme le passé, mais comme une image qui révèle toutes les différentes histoires/narrations qu'elle contient ? Si nous la considérions comme une histoire vivante, la mémoire de nos histoires individuelles dans une situation donnée ? Comment pouvons-nous faire cela ? [9]

Sensing est un mode de connaissance, la prise en compte de notre perception compose perpétuellement avec un système planétaire. Cette sensitivité intègre les nombreuses formes de savoirs issues de diverses cultures, cosmologies, lignées ancestrales, de rêves, d'intuitions et de sentiments. Dans ce cadre, Denise Ferreira da Silva nous invite à repenser les modèles contemporains de la connaissance, à questionner notre rapport à la matière et à la forme, en retraçant la généalogie des Lumières, qui a jeté les bases de la modernité occidentale. Le XVIIe siècle a introduit en Occident une séparation conceptuelle clé entre le corps et l'esprit. L'esprit humain a été vu comme en mesure de déterminer la vérité de son corps physique, comme celle de tout corps partageant ses attributs formels, tels que la solidité, l'extension et le poids.[10] Cette méthode dialectique de séparation a entraîné d'autres divisions : celle de l'espace et du temps, de la nature et la raison. Surtout, elle a introduit la différence culturelle, la catégorie par laquelle « l'Autre racial » est systématiquement exclu. Cet « Autre » n'est jamais reconnu comme un sujet à part entière et se voit refuser la subjectivité, n'étant pas considéré comme conscient, autoréflexif, autodéterminé ou historiquement situé. La critique de Denise Ferreira da Silva expose les fondements raciaux qui sous-tendent la rationalité moderne, révélant que la soi-disant universalité des Lumières s'est en fait construite sur une exclusion radicale.

[9] Une conversation sur la lecture entre Valentina Desideri & Denise Ferreira da Silva, initialement publiée dans le cadre de l'exposition Double Bind au Rupert de Vilnius, Pabrade et Visaginas (LT), à la Oslo National Academy of the Arts (NO) et au Living Art Museum in Reykjavik (IS) d'octobre 2015 à mars 2016.

[10] Denise Ferreira da Silva, « On Difference Without Separability », dans *A Question of Power: We Don't Need Another Hero*, ed. Nomaduma Rosa Masilela (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2018)

IMAGE **Denise Ferreira da Silva** and **Arjuna Neuman**, excerpt from the video *Serpent Rain* (2016), part of the Elemental Cinema. This larger film project draws connections between forced displacement, slavery, and political violence throughout the 20th century, highlighting the extraction of both land and bodies. It aims to rethink nature and subjectivity within current unjust systems, inviting reflection on possible alternatives.

This understanding forms the foundation of the exhibition *Resonant: Bodies, Songs, and Strings*, which foregrounds knowledge systems that resist rationalization and unsettle modern-colonial epistemologies. It brings together sonic traditions, oral histories, poetry, and songs; forms of transmission carried through bodies, voices, landscapes, and time. These are drawn from Indigenous information ecologies, where "information is accessible to all, but knowledge is held by some"[11].

[11] Sky Hopinka, interview with Ayana Young, *For The Wild*, episode 364, "Sky Hopinka on What We Pass On," https://forthewild.world/listen/sky-hopinka-on-what-we-pass-on-364.

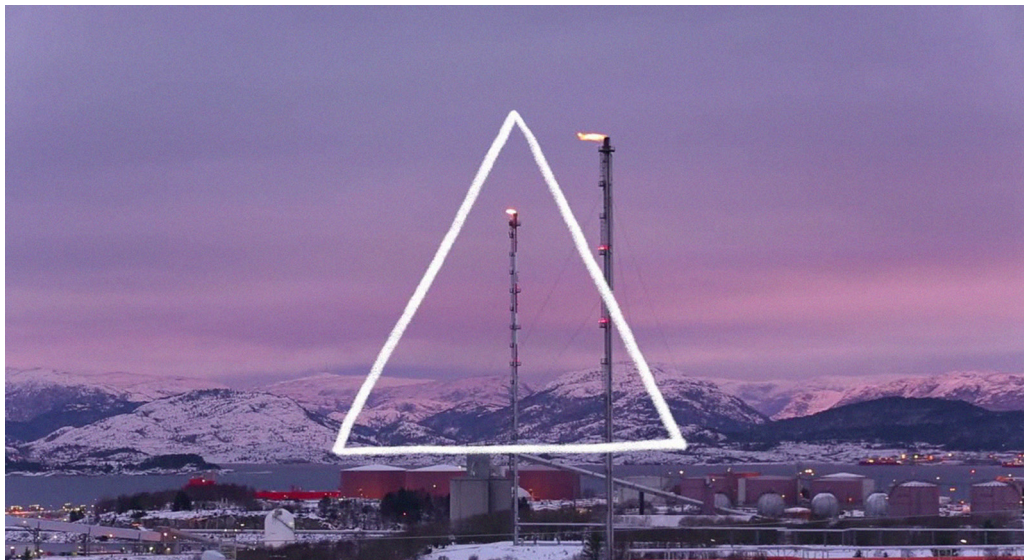
Sensing is also a metaphor for "body as instrument", and embodied listening connects us to various cosmologies and interdependent relationships. This practice relates to the vibratory nature of the human body "the resonant body" and to sensing as a form of situated knowledge, rooted in kinship with all species, land, and spirit. To honor these traditions, the exhibition opens with a sonic environment, a space of listening and resonance, offered as an act of cultural preservation and care. Here, we advocate for the safeguarding of endangered cultures—Massalit, Wiradjuri, Amazigh, matriarchal Akan traditions, weaving techniques of women's communities from Abu Dhabi, ancient Japanese ceramic methods, divination technologies, Sufi Iranian and Afghan women poets, healing sound practices from Salvador and the Amazon, dub music rooted in Jamaican and Grenadian heritage—and the languages that represent them. This commitment resonates throughout the diverse practices of artists who transform knowledge into living archives, where nature and spirit, individual and collective, body and mind come together.

IMAGE **Denise Ferreira da Silva** et **Arjuna Neuman**, extrait de la vidéo *Serpent Rain* (2016), faisant partie du Elemental Cinema. Ce projet cinématographique plus vaste établit des liens entre les déplacements forcés, l'esclavage et la violence politique tout au long du XXe siècle, mettant en lumière l'extraction à la fois de la terre et des corps. Il vise à repenser la nature et la subjectivité au sein des systèmes injustes actuels, invitant à une réflexion sur des alternatives possibles.

Cette compréhension constitue le fondement de l'exposition *Corps à cordes : Vibrations et résonances,* qui met en avant les systèmes de savoirs qui résistent à la rationalisation et remettent en question les épistémologies coloniales modernes. Elle rassemble des traditions sonores, des histoires orales, de la poésie et des chants ; des formes de transmission véhiculées par les corps, les voix, les paysages et le temps. Ces formes sont tirées des écologies de l'information indigènes, où « l'information est accessible à tous·tes, mais le savoir détenu par certain·es » [11]

[11] Sky Hopinka, entretien avec Ayana Young, dans For The Wild, episode 364, « Sky Hopinka on What We Pass On », https://forthewild.world/listen/sky-hopinka-on-what-we-pass-on-364.

Sensing est également une métaphore du « corps comme instrument », où l'écoute incarnée nous relie à diverses cosmologies et relations interdépendantes. Cette pratique fait écho à la nature vibratoire du corps humain, « le corps résonnant », invoquant la sensitivité comme une forme de connaissance située, construite en coexistence avec toutes les espèces, avec la terre, avec l'esprit. Pour honorer ces traditions, l'exposition s'ouvre sur un environnement sonore, un espace d'écoute et de résonance, envisagé comme un geste de préservation culturelle et de soin. Nous plaidons ici pour la sauvegarde des cultures menacées - les traditions massalit, wiradjuri, amazigh, matriarcales akan, les techniques de tissage des communautés de femmes d'Abu Dhabi, les anciennes méthodes de céramique japonaise, les technologies de divination, les poétesses soufies d'Iran et d'Afghanistan, les pratiques de guérison par le son du Salvador et de l'Amazonie, la musique dub enracinée dans l'héritage jamaïcain et grenadien - et des langues qui les représentent. Cet engagement renvoie aux diverses pratiques des artistes qui transforment les savoirs en archives vivantes, où la nature et l'esprit, l'individu et la collectivité, le corps et l'esprit se mêlent.



III. ELASTIC TIME

Astrology and quantum physics, though very different in their methods and scientific status, share a common root in the fundamental concept of vibrations and frequencies. The idea that the universe is animated by invisible oscillations symbolically connects ancient knowledge with modern science, reflecting a profound quest to understand the relationship between the heavens and the earth.

Literally meaning “an instrument used to measure the height of the stars,” the astrolabe is both a synthesis of this quest and a remarkably ingenious tool, developed long before the scientific revolution of the 17th century. Drawing on ancient Greek and medieval Arab knowledge, it embodies mathematical precision, keen astronomical observation, and artisanal craftsmanship. Among its most sophisticated forms, the planispheric astrolabe, or “planisphere”, offers a two-dimensional representation of the celestial sphere. Through its elaborate system of rotating disks, it renders visible the invisible order of the cosmos.

A few centuries later, Johannes Kepler refined the observation of celestial bodies, expanding our understanding of planetary motion and their elliptical orbits. He discovered planets by observing transits—tiny dips in a star’s brightness caused when a planet passes in front of it. What makes Kepler’s work especially compelling is his synthesis of ancient philosophies of cosmic harmony with emerging scientific rationalism, geometry, mathematics, and sonic principles. A musician himself, he sought to explain planetary motion through harmonic relationships, employing geometrically supported musical ratios, a vision he called the “song of the Earth,” explored in *Harmonices Mundi* (*The Harmony of the World*, 1619). Here, planetary ratios are linked to the belief that the cosmos itself is a vast, resonating instrument.

Just as Kepler sought divine order in the movement of the heavens, Sufi practitioners interpret cosmic geometry as manifested in the stars, conceiving the universe as vibrational in nature. Sufi practice centers on the transformation of the soul through rhythm, breath, and sound. The vibrational power of repeated sacred words, of memorizing them (*dhikr*), and the sonic force of music contribute to a cosmic harmony, a universal score, amplified through spiritual audition (*samā‘*). These practices transmit memory and knowledge not through writing, but through resonance, sensing, heart-to-heart transmission, and deep listening. Through poetry, melody, and rhythm, the soul is refined and drawn toward the divine. This is not merely symbolic, it is an embodied, universal message of love.

III. L’ÉLASTICITÉ DU TEMPS

L’astrologie et la physique quantique, bien que très différentes dans leurs méthodes et leurs statuts scientifiques, partagent des caractères communs par les notions fondatrices de vibration et de fréquence. L’idée que l’univers est animé par des oscillations invisibles unit symboliquement des savoirs ancestraux à des concepts modernes, témoignant du désir insatiable de comprendre la relation entre le ciel et la terre.

Littéralement « instrument qui sert à prendre la hauteur des astres », l’astrolabe est la synthèse parfaite de cette quête, mais également un outil remarquablement ingénieux, développé bien avant la révolution scientifique du XVIIe siècle. Héritage des connaissances grecques antiques et arabes médiévales, il conjugue la rigueur des mathématiques, la précision de l’observation astronomique et la finesse du façonnage artisanal. Parmi ses formes les plus élaborées, l’astrolabe planisphérique, ou « planosphère », offre une représentation en deux dimensions de la sphère céleste. À l’aide d’un réseau complexe de disques mobiles, il rend discernable l’ordre invisible du cosmos, unifiant ainsi savoir scientifique et contemplation spirituelle.

Quelques siècles plus tard, Johannes Kepler optimise l’observation des astres, perfectionnant la carte des corps célestes et de leurs orbites elliptiques. Il repère les planètes en observant les transits ; ces minuscules baisses de luminosité d’une étoile lorsqu’une planète passe devant elle. Ce qui rend les travaux de Kepler particulièrement fascinants, c’est le syncrétisme qu’ils opèrent entre les philosophies antiques de l’harmonie cosmique, et le rationalisme scientifique, tant géométrique que musical, qui émerge à l’époque. Musicien lui-même, il cherche à expliquer le mouvement des planètes par des relations harmoniques, en y appliquant la géométrie de ratios musicaux. Il expose sa vision, qu’il baptise le « chant de la Terre », dans son traité *Harmonices Mundi* (L’harmonie du monde, 1619). Le calcul des intervalles entre les planètes s’inscrit dans la conviction que le cosmos tout entier forme un vaste ensemble instrumental et résonant.

Tout comme Kepler a cherché l’ordre divin dans le mouvement des cieux, les praticiens soufis voient dans les étoiles une manifestation de la géométrie cosmique. Ils conçoivent l’univers comme étant de nature vibratoire. La pratique soufie se concentre sur la transformation de l’âme par le rythme, la respiration et le son. Le pouvoir vibratoire de la répétition des mots sacrés, de leur mémorisation (*dhikr*), et la puissance sonore de la musique contribuent à une harmonie cosmique, une partition universelle, amplifiée par l’audition spirituelle (*samā’*). Ces pratiques transmettent la mémoire et la connaissance non pas par l’écriture, mais par la résonance, la sensitivité, la transmission de cœur à cœur et l’écoute profonde.

IMAGE **Pharoah Sanders**, performing in an abandoned tunnel in San Francisco (1982), plays the composition "*Kazuko,*" meaning "child of harmony." The piece reflects the meditative spirit of his 1979 album *Journey to the One*. Https://www.youtube.com/watch?v=Y7EGQzn8e1k

So, both recognize the cosmos as resonant, interconnected, and alive, standing in contrast to dominant Western narratives that fragment mind and body, science and spirit. Furthermore, in both, listening becomes an active, participatory form of knowing, a spiritual act that bridges the visible and invisible, the rational and the intuitive. It is an attunement to deeper frequencies of existence and a bridge across cultures and histories, cultivating a sense of belonging beyond belief systems or borders.

It's important to remember that tools like the astrolabe—especially in its use for navigation—and the discoveries of Johannes Kepler, one of the foundational figures of Western knowledge systems, played a major role in shaping the Scientific Revolution that preceded the Enlightenment. While this era is often celebrated for its rationalism and its faith in science, it was also shaped by epistemologies rooted in colonialism, endless planetary extraction, and exclusion. These legacies continue to influence today's global inequalities, ongoing conflicts, and deep ecological crises.

Resonant: Bodies, Songs, and Strings, returns to a "cosmic perspective" foregrounding ancestral knowledge systems marginalized by modern-colonial epistemologies. Drawing inspiration from the transcendent tones of free jazz alongside countless world traditions, it gathers artists, healers, dancers and poets alongside more-than-human beings, inviting active listening as a practice of preservation, healing, and relational connection across land and generations. It is an invitation to attune ourselves, to enter a space where cosmic harmonies meet sonic rituals, and where sound becomes a vessel for memory and care. Here, listening is a radical act of resistance and tenderness, a declaration of endless hope, resounding with Niẓāmī's words:

"In the hour of adversity be not without hope, for crystal rain falls from black clouds."[12]

[12] Nezami Ganjavi, *Khosrow and Shirin*, trans. by Peter Lamborn Wilson (New York: Omega Publications, 1998).

IMAGE **Pharoah Sanders**, jouant dans un tunnel abandonné à San Francisco (1982), interprète la composition «*Kazuko*», qui signifie «enfant de l'harmonie». Cette pièce reflète l'esprit méditatif de son album *Journey to the One* (1979). Https://www.youtube.com/watch?v=Y7EGQzn8e1k

Par la poésie, la mélodie et le rythme, l'âme s'élève et s'approche du divin. Ce n'est pas seulement un symbole, mais un message d'amour matériel et universel.

Ainsi, comme Kepler, les praticien·nes soufis voient le cosmos comme étant en résonance, interconnecté et vivant, loin des récits occidentaux dominants qui distinguent esprit et corps, science et spiritualité. En outre, dans les deux cas, l'écoute musicale devient une forme active et participative d'accès aux savoirs, un acte spirituel qui fait le lien entre le visible et l'invisible, entre le rationnel et l'intuitif. Elle permet de se connecter à des fréquences plus profondes de l'être et, en faisant naître un sentiment d'appartenance dépassant les croyances et les frontières, de relier les cultures entre elles.

Il ne faut cependant pas oublier que l'invention d'outils comme l'astrolabe, notamment à des fins de navigation, tout comme les découvertes de Johannes Kepler, pionnier de l'épistémologie occidentale, ont largement contribué à façonner la révolution scientifique qui a précédé les Lumières. Si cette période est souvent célébrée pour son rationalisme et sa foi en la science, elle a aussi été marquée par des approches théoriques intriquées au colonialisme, à l'extractivisme illimité des ressources de la planète et à l'exclusion. Ces héritages continuent de nourrir aujourd'hui les inégalités mondiales, les conflits et les crises environnementales durables.

L'exposition *Corps à cordes : Vibrations et résonances*, revient ainsi à une « perspective cosmique » afin de réinvestir les systèmes de savoirs ancestraux marginalisés par les épistémologies modernes et coloniales. En s'inspirant des sons transcendants du free jazz et d'innombrables traditions du monde, elle rassemble des artistes, des guérisseur·es, des danseur·euses et des poète·sses aux côtés d'êtres « au-delà de l'humain ». L'expérience de l'écoute active à laquelle elle nous convie esquisse une éthique de protection, de guérison et de connexion relationnelle à la terre et par-delà les générations.

Un temps pour nous mettre au diapason, pour entrer dans un espace où harmonies cosmiques rencontrent rituels soniques, et où le son est porteur de la mémoire et du soin. Ici, l'écoute est un acte radical de résistance et de tendresse, un message d'espoir infini, qui fait écho aux mots de Niẓāmī :

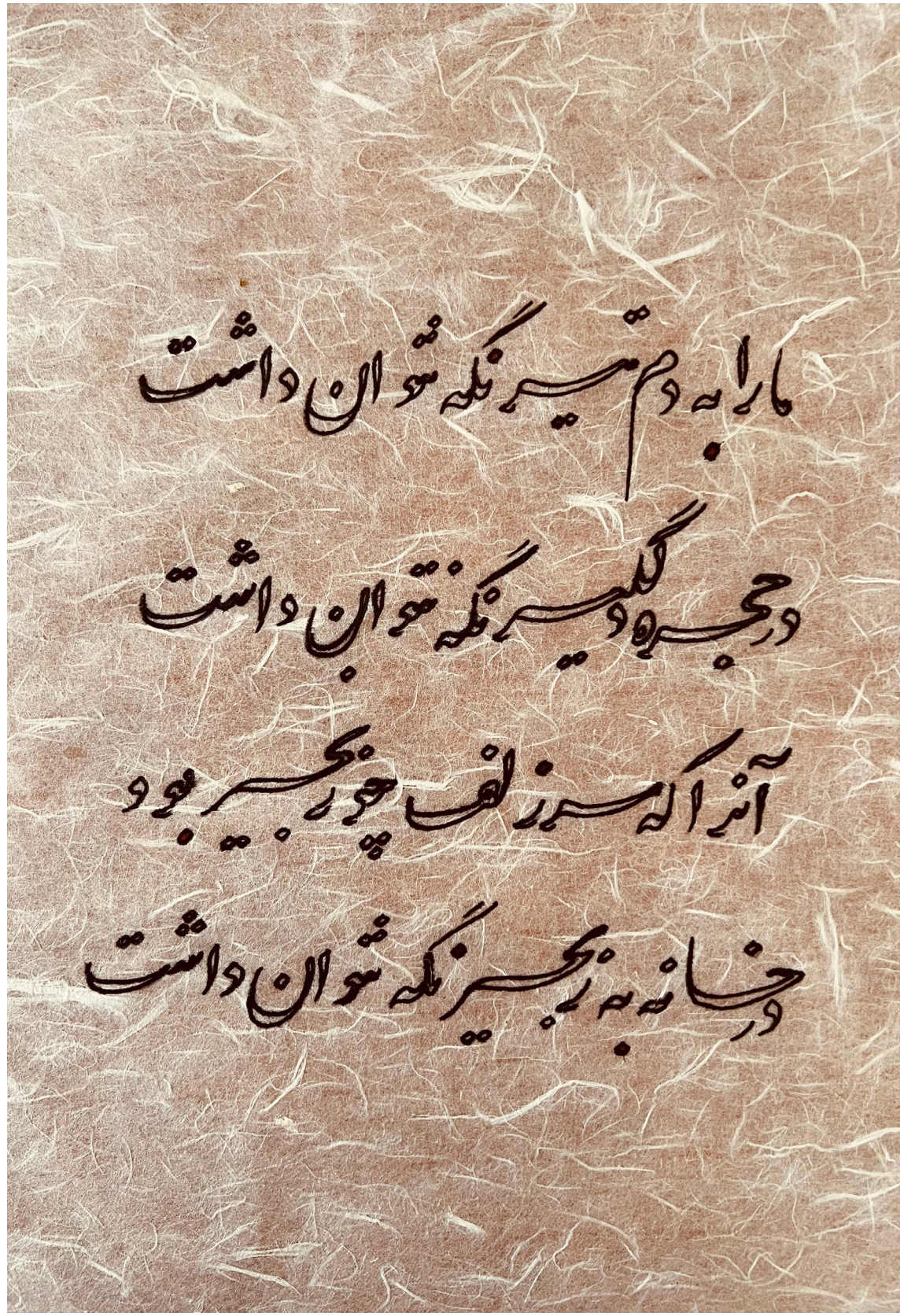
« Dans l'adversité, ne perdez pas espoir, car la pluie de cristal tombe de nuages noirs ».[12]

[12] Nezami Ganjavi, *Khosrow and Shirin*, traduction de Peter Lamborn Wilson (New York: Omega Publications, 1998).

Poem attributed to Mahsati Ganjavi
12th-century Sufi poetess from Ganja, Azerbaijan.
Handwritten calligraphy by **Rada Akbar**, 2025.

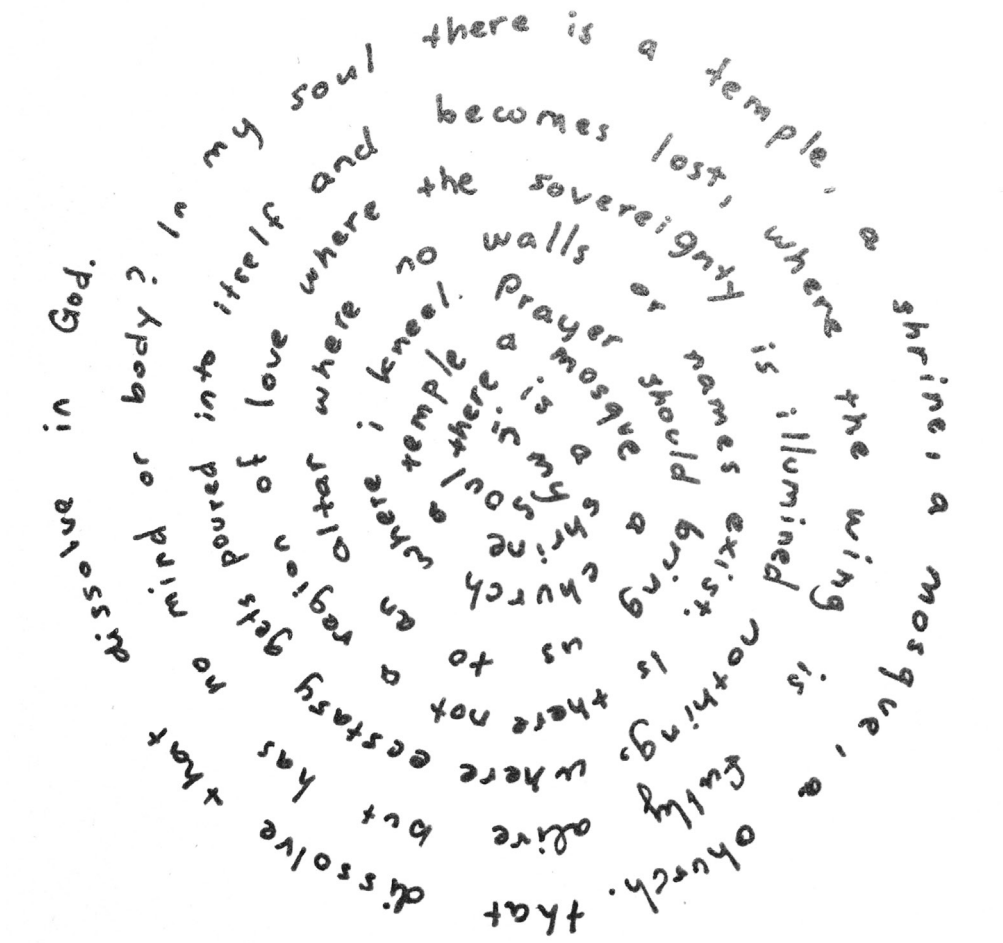
“We can't be halted by tip of the arrow
In a melancholic cell
The one whose hair is like a chain for the lover
Can't be chained indoor”

Poème attribué à Mahsati Ganjavi
Poétesse soufie du XIIe siècle originaire de Ganjé, Azerbaïdjan.
Calligraphie manuscrite réalisée par **Rada Akbar**, 2025.



After In My Soul, Daniel Ladinsky
Handwritten inscription by **Charwei Tsai**, 2025.
Excerpt from *Islamic Mystical Poetry: Sufi Verse from the Early Mystics to Rumi*, Penguin Classics, 2009, p. 12.

D'après In My Soul, Daniel Ladinsky
Inscription manuscrite réalisée par **Charwei Tsai**, 2025.
Extrait de *Islamic Mystical Poetry: Sufi Verse from the Early Mystics to Rumi*, Penguin Classics, 2009, p. 12.

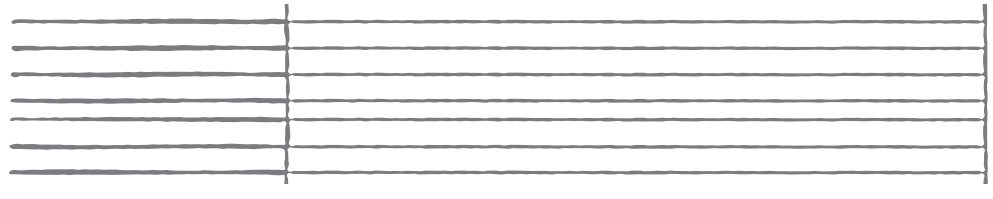


Elena Sorokina & Simona Dvorák

Resonant and Sensing Bodies

In this space, human bodies resonate with the cosmos, suggesting that the body is not a sealed entity, but part of a vast, vibrating field of life. Sound is not approached merely as an acoustic phenomenon, but as cosmic vibration—resonance as essence: a subtle force pulsing through flesh, wood, air, and stone. Like the *setār*, whose strings awaken the hollow body of wood into song, the human body becomes a vessel for resonance—receiving, amplifying, and transmitting waves that language cannot hold.
In Sufi teaching, the body is never passive; it is a conduit—for energy, for divine vibration, for knowledge. Through listening, stillness, repetition, and movement, the body attunes itself to a sensuous mode of perception.

Drawing inspiration from these practices, you are invited not as observer but as participant: to experience knowledge through breath, skin, and vibration. Perception becomes porous and multisensory—hearing with the eyes, feeling through the ears, thinking through gestures. In this field, resonance unfolds not only as a sonic force—it becomes a space of care, resistance, and ancestral remembering.



JJJJJerome Ellis, *Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeŋaye (These Instruments Are My Friends)*, 2025
Six-channel sound recording, 16 min 12 sec, improvised, composed, and performed by Magdi Masaraa (rababa, gigi) and JJJJJerome Ellis (hammered dulcimer, tenor saxophone, electronics), recorded by JJJJJerome Ellis, Magdi Masaraa, and Graham Duncan, mixed by Graham Duncan, JJJJJerome Ellis, Omid Asgari, and Payam Yousefi, mastered by Graham Duncan, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

JJJJJerome Ellis is an Afro-Caribbean composer, poet, performer, and proud stutterer whose work is rooted in deep listening, oral storytelling, improvisation, and the fertile intersections of speech, silence, and disability. The piece presented here is a collaboration with Magdi Masaraa, a Masalit poet, musician, and activist dedicated to preserving endangered musical traditions of the Masalit people.
This sound composition unfolds in multiple forms: as an open, continuous loop in the exhibition space, or as a concert-like experience through headphones—each mode offering a distinct listening experience. At its heart lies a deep inquiry into how sound can carry memory, transmit knowledge, and form a living, breathing archive.
Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeŋaye (These Instruments Are My Friends), begins with the ebb and flow of oceanic sound, invoking Toni Morrison's insight that "all water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was." This sense of return and remembrance acknowledges the expressive power of Abida Parveen, a defining voice of Sufi music, whose singing—vast, uncontainable, and timeless—emerges as a resonant expression of longing, connection, and unconditional love.
Magdi Masaraa, as a guardian of Masalit musical heritage, contributes recordings of rare instruments: the Guigui and the Rababa. These sounds, under threat amid the ongoing genocide of the Masalit people, summon an urgent call for preservation. Woven through the composition is the presence of displacement and loss, but also the quiet insistence that listening—when offered as care—is an act of resistance.

This composition becomes an evolving field of resonance, a space of sonic friendship, remembrance, mourning, and love—supreme and undivided.
To ensure access for hard-of-hearing visitors, a detailed written description accompanies the work, extending the invitation to listen across modalities and beyond sound alone.

Rada Akbar, *The Queen of the Sun Nº2* from *The Roarers* series, 2025
Sculpted paper dress, semi-precious stones, gouache, watercolor paint and gold leaf, 133 cm, courtesy of the artist, with the help of Sepideh Ziaei and the support of MACS MTO

Rada Akbar, *The Queen of the Moon Nº3* from *The Roarers* series, 2025
Sculpted paper dress, gouache, watercolor paint and gold leaf, 180 cm, courtesy of the artist, with the help of Sepideh Ziaei and the support of MACS MTO

Haft Paykar, a 12th-century narrative poem by Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Nizāmī Ganjavī (Niẓāmī), blends romance, allegory, astrology, and ethics, drawing on the conventions of historical fiction to offer a profound meditation on the soul's journey. The poem traces the spiritual odyssey of king Bahram Gur in pursuit of self-knowledge, unfolding as an allegorical map of inner transformation. Guided by seven princesses—each associated with a celestial body, a color, and a day of the week—the king's path becomes a cosmic itinerary of the soul, leading him to recognize and ultimately experience the transcendent power of Divine love.
Saturday is governed by Saturn and veiled in black; Sunday by the Sun and radiant gold; Monday by the Moon and shaded green, and so on. These chromatic and planetary correspondences echo the Sufi stages of love, evolving from the darkness of unknowing toward the luminous clarity of unity—from black to the purity of white. Drawing on this rich symbolic system, Rada Akbar creates sculpted, paper-cut dresses—figurative forms that reflect on beauty, universal knowledge, and the enduring strength of women. Each piece stands as a tribute to the women who have preserved poetry, sonic traditions, and cultural memory across generations.
Merging ancient Persian motifs with contemporary design and materials, Akbar reimagines the past while speaking directly to the present. Her work asserts storytelling as a vital force in shaping Afghan identity and foregrounds the resilience and individuality of Afghan women. In a context of gender apartheid, where women are denied fundamental rights—education, mobility, and freedom of expression—Akbar's homage becomes both a celebration and a powerful act of resistance, reclaiming women's voices as vessels of wisdom, continuity, and cosmic meaning.

Célia Gondol, *Omni Tempore*, 2018
Mirror polished stainless steel, 50 × 50 × 3 cm, courtesy of the artist

Omni Tempore (At All Time) is a visual transcription of the chanted performance from *O Universo nu*, meticulously engraved onto a stainless-steel disk. Drawing from astrophysics, fundamental physics, and signal transmissions from NASA, Célia Gondol intricately weaves these elements with *O Lunático*—a creation by Brazilian singer and story-teller Sebastião Marinho, whose improvisation reaches back to the origin of the world and core scientific principles—and a stripped-back vocal composition free of narrative. The result is not a score in the conventional sense, but a spatial and temporal field—probing the nature of cosmic time and universality while asking the following questions: "Is there a beginning or an end to things? And if time did not exist, how might we interpret this score?"
Far from serving as a mere observational or analytical device, *Omni Tempore* comes into being only in relation to the sonic field it emerges from. It does not aim to translate or interpret sound into image; rather, it resonates with it—echoing the Sufi understanding that sensory experience is a mirror of a deeper, unified reality.
Positioned between science and mysticism, the work invites an encounter with time not as a linear progression but as a suspended, circular presence—much like the Sufi concept of the unity of existence. The piece foregrounds the material and wave-like nature of sound, made palpable through the human voice and the harmonic resonance of a choir: sound that is not merely heard, but felt—embodied and vibrational.

Des corps qui vibrent et résonnent

Dans cet espace, les corps humains dialoguent avec le cosmos, suggérant que le corps n'est pas une entité scellée, mais qu'il fait partie d'un vaste champ vibratoire de la vie. Le son n'est pas abordé ici comme un simple phénomène acoustique, mais comme une vibration cosmique — la résonance étant son essence : une force subtile qui pulse à travers la chair et le bois, l'air et la pierre.
À l'instar du setār, dont les cordes éveillent le corps creux du bois au chant, le corps humain devient un réceptacle de résonance — recevant, amplifiant et transmettant des ondes qui dépassent le langage.
Dans le rituel soufi, le corps n'est pas passif ; il est un canal pour l'énergie, pour la vibration divine, pour la connaissance. Par des actes d'écoute, d'immobilité, de répétition et de mouvement, le corps s'accorde à un mode de perception sensuel.

Conformément à ces pratiques, nous vous invitons à entrer non pas en tant qu'observateur·rice mais en tant que participant·e ; à faire l'expérience de la connaissance à travers le souffle, la peau et la vibration. La perception devient poreuse et multisensorielle — entendre avec les yeux, sentir avec les oreilles, penser avec les gestes.
À mesure que les frontières entre le soi et le monde se brouillent, un nouvel espace relationnel s'ouvre, qui relie la terre, la vie non humaine et la mémoire ancestrale. Dans ce domaine, la résonance devient non seulement une force sonore, mais aussi un site de soins, de résistance et de souvenirs profonds.

Vesna Petrešin, *Immersio*, 2021
Color video, 1 min 56 sec, courtesy of the artist

This video work unfolds as an immersive opera—a multidisciplinary composition that weaves voice, light, image, and movement into a sensorial experience. Departing from the traditional stage, it creates an intimate, atmospheric space where the boundaries between performer and audience, public and private, slowly dissolve. Entering the ocean becomes a symbolic act—a physical and metaphysical fusion with water, the primordial source of life. To embody this transformation, the artist undertakes a meditative, rhythmic walk, informed by somatic movement and body-awareness practices. Immersed in the littoral landscape of Portugal's Aveiro region, she performs within a threatened ecosystem. Here, topology serves as a conceptual lens to examine the convergence of dualities: solid and liquid, self and other, human and nature.
In this gesturally simple yet emotionally charged performance, Vesna Petresin explores the thresholds of embodiment, transformation, and temporality. Echoing Sufi practice, the body becomes a vessel of attunement—tuning into what lies beyond words, receiving what is experienced rather than spoken. Walking into the ocean evokes the Sufi notion of *fanā'*—a dissolution of the self into the infinite, where the self merges with the source of life, existence in its truest sense. This union with Divine existence is the ultimate understanding of knowledge in Sufism.
Petresin's work becomes a site for personal and collective revelation—a space of presence, intuition, and emotional resonance—inviting the viewer into a contemplative encounter where the body serves as both witness and medium.

Katy'taya Catitu Tayassu, *Green Star*, 2023
Color video, 5 min 33 sec, courtesy of the artist

This soundscape celebrates the telluric and ethereal forces present at the intra-terrestrial and intra-oceanic levels of the planet. The work invites us, as the artist explains, "to feel the sensory effect of the sound movements which are also present between grains of the sand of the desert, in the dance of the wind, in the waves caused by a storm and in the vertiginous noises of the nights."
More than an acoustic experience, *Green Star* evokes a form of deep, embodied listening where the body attunes to subtle vibrations as a gateway to perception beyond language. The acceleration of the frequencies and, at times, the acoustic compressions, represent the combination of forces between natural elements and atmospheric responses. *Green Star* is also a tribute to the various links of interdependence between visible and invisible forces, with all "sound colors" revealing the energy of earthly movements. This sense of interconnection echoes the Sufi ethos of unity, where nothing exists in isolation, and all forms resonate within a greater whole.
Ultimately, *Green Star* is Katy'taya Catitu's way of celebrating the resilience of the earth—a sound sculpture that becomes a metaphysical imprint, a sonic painting of inner attunement and planetary memory. In this, a listening practice invites not just hearing but sensing the new consciousness and symbiosis.

The work was produced with support of the Liverpool Biennale.

Rada Akbar, *The Queen of the Sun Nº2* de la série *The Roarers*, 2025
Robe en papier sculpté fait main, pierres semi-précieuses, gouache, aquarelle et feuilles d'or, 133 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, l'aide de Sepideh Ziaei et le soutien du MACS MTO

Rada Akbar, *The Queen of the Moon Nº3* de la série *The Roarers*, 2025
Robe en papier sculpté fait main, gouache, aquarelle et feuilles d'or, 180 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, l'aide de Sepideh Ziaei et le soutien du MACS MTO

Haft Paykar, poème narratif du XIIe siècle d'Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Nizāmī Ganjavī (Niẓāmī), mêle romance, allégorie, astrologie et éthique. S'inspirant des éléments historiques et légendaires, il propose une profonde méditation sur le voyage de l'âme. Le poème retrace le parcours spirituel du roi Bahram Gur en quête de connaissance de soi, se déployant comme une carte allégorique de la transformation intérieure. Guidé par sept princesses — chacune associée à un corps céleste, une couleur et un jour de la semaine — le parcours du roi devient un itinéraire cosmique de l'âme, qui le mène à reconnaître puis à expérimenter le pouvoir transcendant de l'amour divin.
Le samedi est gouverné par Saturne et voilé de noir, le dimanche par le Soleil et l'or rayonnant, le lundi par la Lune et le vert nuancé, et ainsi de suite. Ces correspondances chromatiques et planétaires reflètent les étapes de l'amour soufi, évoluant de l'obscurité, de l'ignorance, vers la clarté lumineuse de l'unité, du noir vers la pureté du blanc. Rada Akbar s'inspire de ce riche système symbolique pour créer des robes sculptées en papier découpé — des formes figuratives qui méditent sur la beauté, le savoir universel et la force durable des femmes. Chaque pièce devient un hommage aux femmes qui ont porté la poésie, les traditions sonores et la mémoire culturelle à travers les générations. Fusionnant d'anciens motifs persans avec un design et des matériaux contemporains, Akbar revisite le passé tout en s'adressant directement au présent. Son travail réaffirme que la narration est une force vitale dans la formation de l'identité afghane et célèbres la résilience, l'identité et la singularité des femmes afghanes.

Dans un contexte d'apartheid des genres, où celles-ci sont privées de leurs droits fondamentaux — éducation, mobilité et liberté d'expression — , l'hommage d'Akbar devient à la fois une célébration et un puissant acte de résistance, réhabilitant les voix des femmes en tant que porteuses de sagesse, de continuité et de sens cosmique.

JJJJJerome Ellis, *Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeŋaye (Ces instruments sont mes amis)*, 2025

Enregistrement sonore à six canaux, 16 min 12 sec, improvisé, composé et performé par Magdi Masaraa (rababa, gigi) et JJJJJerome Ellis (dulcimer frappé, saxophone ténor, électronique), enregistré par JJJJJerome Ellis, Magdi Masaraa et Graham Duncan, mixé par Graham Duncan, JJJJJerome Ellis, Omid Asgari et Payam Yousefi, masterisé par Graham Duncan, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

JJJJerome Ellis est un compositeur, poète, interprète afro-caribéen, qui assume pleinement son bégaiement et dont le travail est ancré dans une écoute profonde, la narration orale, l'improvisation et les intersections fertiles de la parole, du silence et du handicap. La pièce présentée ici est le fruit d'une collaboration avec Magdi Masaraa, poète, musicien et activiste masalit qui se consacre à la préservation des traditions musicales menacées du peuple masalit.
Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeŋaye (Ces instruments sont mes amis), la composition se déploie sous plusieurs formes : une boucle ouverte et continue dans l'espace d'exposition, ou un concert au casque, chaque mode offrant une expérience d'écoute distincte. Au cœur de cette composition se trouve une profonde interrogation sur la manière dont le son peut véhiculer la mémoire, transmettre des connaissances et constituer des archives vivantes.
Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeŋaye (Ces instruments sont mes amis) commence par le flux et le reflux d'un son océanique, évoquant l'idée de Toni Morrison selon laquelle « l'eau a une mémoire parfaite et essaie toujours de revenir à son point de départ ». Ce sentiment de retour et de réminiscence rend également hommage à la force dévotionnelle d'Abida Parveen, emblème de la musique soufie, dont la voix — vaste, insaisissable et intemporel — s'impose comme une expression vibrante du désir, de la connexion et de l'amour inconditionnel.
Magdi Masaraa, en tant que gardien du patrimoine musical Masalit, contribue à l'enregistrement d'instruments rares : le gigi et le rababa. Ces sons, menacés par le génocide en cours du peuple Masalit, constituent un appel urgent à la préservation.

La composition est tissée de la présence du déplacement et de la perte, mais aussi de l'insistance silencieuse sur le fait que l'écoute — lorsqu'elle est perçue comme un acte lié au soin — est un acte de résistance. Cette composition devient un champ de résonance évolutif, un espace d'amitié sonore, de souvenir, de deuil et d'amour — suprême et indivisible. Pour garantir l'accès aux visiteur·euses malentendant·es, une audio description détaillée accompagne l'œuvre, invitant à écouter au-delà des modalités du seul son.

Célia Gondol, *Omni Tempore*, 2018
Acier inoxydable poli miroir, 50 × 50 × 3 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Omni Tempore (*At All Time*) est une transcription visuelle de la performance chantée de *O Universo nu*, méticuleusement gravée sur un disque en acier inoxydable. S'inspirant de l'astrophysique, de la physique fondamentale et des transmissions de signaux de la NASA, Celia Gondol tisse ces éléments avec *O Lunático* — une création du chanteur et conteur brésilien Sebastião Marinho, dont l'improvisation remonte aux origines du monde et aux principes scientifiques fondamentaux — et une composition vocale épurée, dénuée de narration. Le résultat n'est pas une partition au sens conventionnel, mais un champ spatial et temporel—interrogeant la nature du temps cosmique et de l'universalité, tout en posant les questions suivantes : « Y a-t-il un début ou une fin aux choses ? Et si le temps n'existait pas, comment pourrions-nous interpréter cette partition ? »
Loin de servir de simple dispositif d'observation ou d'analyse, *Omni Tempore* n'existe qu'en relation avec le champ sonore dont elle émerge. Elle ne cherche pas à traduire ou à interpréter le son en image, mais à entrer en résonance avec lui, évoquant la conception soufie de l'expérience sensorielle comme miroir d'une réalité plus profonde et unifiée.
Entre science et mysticisme, l'œuvre invite à une rencontre avec le temps, non pas envisagée comme une progression linéaire mais comme une présence suspendue et circulaire, à l'instar du concept soufi de l'unité de l'existence. La pièce met en avant la nature matérielle et ondulatoire du son, rendue palpable par la voix humaine et la résonance harmonique d'un chœur : un son qui n'est pas simplement entendu, mais ressenti - incarné, vibratoire et immersif.

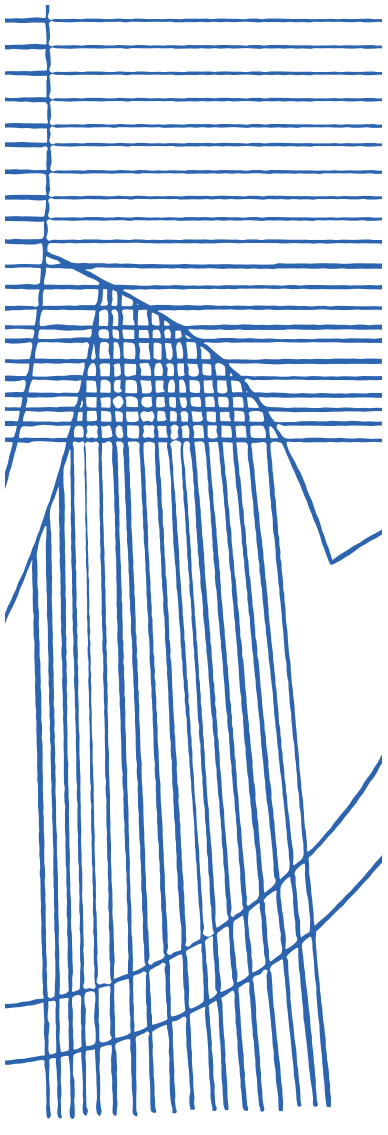
Vesna Petrešin, *Immersio*, 2021
Vidéo en couleur, 1 min 56 sec, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Cette œuvre vidéo prend la forme d'un « opéra immersif », plongeant dans les architectures immatérielles - voix, lumière, image, mouvement — et les frontières poreuses entre l'intime et le public. L'entrée dans l'océan devient un acte symbolique de fusion physique et métaphysique avec l'eau, élément primordial de la vie.
Pour devenir comme l'eau, l'artiste s'engage dans une marche méditative et rythmique, s'inspirant des techniques de mouvement somatique et de conscience du corps. S'immergeant dans l'environnement littoral fragile de la région d'Aveiro au Portugal, elle réalise une performance dans un paysage menacé. La topologie devient le cadre conceptuel à travers lequel elle explore la convergence des binaires : solide et liquide, soi et l'autre, l'homme et la nature.
Dans cette performance simple en apparence mais chargée d'émotion, Vesna Petrešin sonde les seuils de l'incarnation, de la transformation et de la temporalité. Faisant écho à la pratique soufie, le corps devient un réceptacle d'accord profond — à l'écoute de ce qui dépasse les mots, recevant ce qui est vécu plutôt que formulé. Entrer dans l'océan évoque la notion soufie de *fanā'* — une dissolution de soi dans l'infini, où l'ego se fond dans la source de la vie, au cœur même de l'existence. Cette union avec l'existence divine constitue, en soufisme, la forme ultime de la connaissance.
Le travail de Petrešin devient un lieu de révélation personnelle et collective — un espace de présence, d'intuition et de résonance émotionnelle — invitant le public à une rencontre contemplative où le corps fait à la fois office de témoin et de médium.

Katy'taya Catitu Tayassu, *Green Star*, 2023
Vidéo en couleur, 5 min 33 sec, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Ce paysage sonore célèbre les forces telluriques et éthérées présentes aux niveaux intra-terrestre et intra-océanique de la planète. L'œuvre nous invite, comme l'explique l'artiste, « à ressentir l'effet sensoriel des mouvements sonores qui sont aussi présents entre les grains de sable du désert, dans la danse du vent, dans les vagues provoquées par une tempête et dans les bruits vertigineux des nuits. »
Plus qu'une expérience acoustique, *Green Star* évoque une forme d'écoute profonde et corporelle, où le corps s'accorde à des vibrations subtiles ouvrant l'accès à une perception qui va au-delà du langage. L'accélération des fréquences et, par moments, les compressions acoustiques traduisent l'interaction entre les éléments naturels et les réponses atmosphériques. *Green Star* rend également hommage aux multiples liens d'interdépendance entre les forces visibles et invisibles, où chaque « couleur sonore » révèle l'énergie des mouvements terrestres. Ce sentiment d'interconnexion fait écho à l'éthique soufie de l'unité, selon laquelle rien n'existe isolément et toute forme résonne dans un ensemble plus vaste.
En définitive, *Green Star* est la manière dont Katy'taya Catitu célèbre la résilience de la Terre — une sculpture sonore qui devient une empreinte métaphysique, une peinture sonore de l'harmonisation intérieure et de la mémoire planétaire. À travers elle, écouter invite non seulement à entendre, mais également à ressentir l'émergence d'une nouvelle conscience et d'une symbiose.

Cette œuvre a été réalisée avec le soutien de la Biennale de Liverpool.



DETAIL **Sara Ouhaddou**, *To the Guardians...*, 2025

DÉTAIL **Sara Ouhaddou**, *Aux gardiens...*, 2025

DETAIL *Spiritual Genealogy (silsilah-nāmah) of the Mevlevī Order*, Iran, ca. 19th–20th century

DÉTAIL *Généalogie spirituelle (silsilah-nāmah) de l'école soufie Mevlevi*, Iran, v. XIXe–XXe siècle

BACK Monir Shahroudy, *Farmanfarmaian Triangle*, 2006
LEFT **Rada Akbar**, *The Queen of the Sun Nº2*, 2025

ARRIÈRE Monir Shahroudy, *Farmanfarmaian Triangle*, 2006
GAUCHE **Rada Akbar**, *The Queen of the Sun Nº2*, 2025

DETAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

DÉTAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

DETAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

DÉTAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

LEFT *Aventurine stone*, Iran, 20th century

RIGHT *Gold and aventurine ring*, Iran, 20th century

GAUCHE *Pierre aventurine*, Iran, XXe siècle

DROITE *Bague or et aventurine*, Iran XXe siècle

DETAIL Lithographed edition of the *Khamseh (The Five Treasures)* Opened to a page from the *Haft Peykar (The Seven Beauties)* Original work composed in the 13th century by Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Niẓāmī Ganjavī (Niẓāmī) (ca.1141–ca.1209) Iran, mid-20th-century

DÉTAIL Édition lithographiée du *Khamseh (Les Cinq Joyaux)* Ouvert à une page du *Haft Peykar (Les sept beautés)* Ouvrage original composé au XIIIe siècle par Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Niẓāmī Ganjavī (Niẓāmī) (v.1141–v.1209) Iran, édition du milieu du XXe siècle

DETAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

DÉTAIL **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

RIGHT Lithographed edition of *Book II of the Masnavī*, original work composed in the 13th century by Djalāl ad-Dīn Mohammad Balkhī Mawlavī (Rūmī) (1207–1273)

GAUCHE Édition lithographiée du livre II du Masnavī, Ouvrage original composé au XIIIe siècle par Djalālad-Dīn Mohammad Balkhī, édition v. XIXe–XXe siècle

RIGHT Lithographed edition of the *Khamseh (The Five Treasures)*, opened to a page from the *Haft Peykar (The Seven Beauties)*, original work composed in the 13th century by Abū Muḥammad Ilyās ibn Yūsuf Niẓāmī Ganjavī (Niẓāmī) (ca.1141–ca.1209) Iran, mid-20th-century

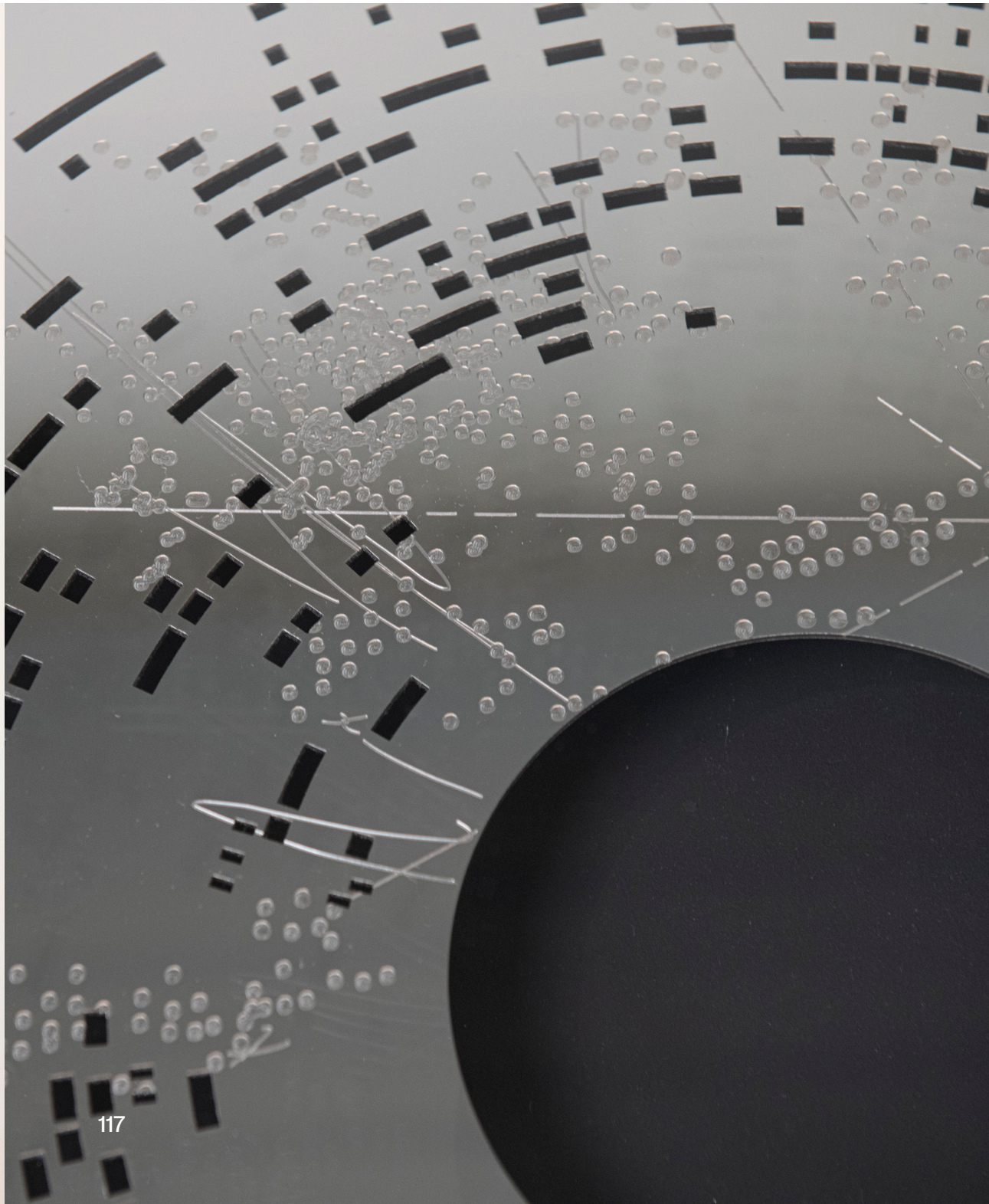
DROITE Édition lithographiée du Khamseh (Les Cinq Joyaux), Ouvert à une page du Haft Peykar (Les sept beautés) Ouvrage original composé au XIIIe siècle par Abū Muhammad Ilyās, XXe siècle

DETAIL *Planispheric astrolabe*, Iran, 17th century, dated 1071 in the Hijri calendar

DÉTAIL *Astrolabe planisphérique*, Iran, XVIIe siècle, datée 1071 de l'Hégire

DETAIL **Célia Gondol**, *Omni Tempore*, 2018

DÉTAIL **Célia Gondol**, *Omni Tempore*, 2018



CENTER **Célia Gondol**, *Omni Tempore*, 2018

CENTRE **Célia Gondol**, *Omni Tempore*, 2018

LEFT Design: Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha (1916–1980), sculpture: Abbas Sangtarash, calligraphy: Ahmad Najafi Zanjani (1908–1982), *Monumental kashkūl*, Iran, 1974–1976

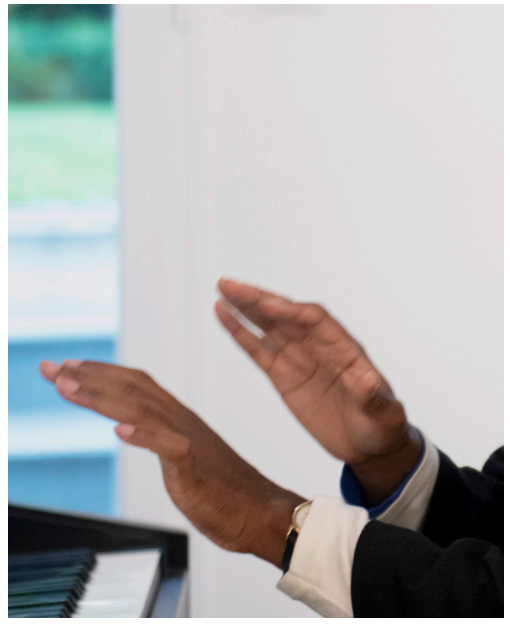
GAUCHE Conception : Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha (1916-1980), sculpture : Abbas Sangtarash, calligraphie : Ahmad Najafi Zanjani (1908-1982), *Kashkūl monumental*, Iran, 1974-1976

RIGHT Design: Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha (1916–1980), sculpture: Abbas Sangtarash, calligraphy: Ahmad Najafi Zanjani (1908–1982), *Sangāb (stone container)*, Iran, 1976

DROITE Conception : Hazrat Shah Maghsoud Sadegh Angha (1916-1980) Sculpture : Abbas Sangtarash Calligraphie : Ahmad Najafi Zanjani (1908-1982), *Sangāb (coupe de pierre)*, Iran, 1976

JJJJJerome Ellis, *Music for the Garden*, performance pour l'ouverture de l'exposition. Une composition résonante mêlant saxophone, sons électroniques et paroles, en harmonie avec les éléments, 2025

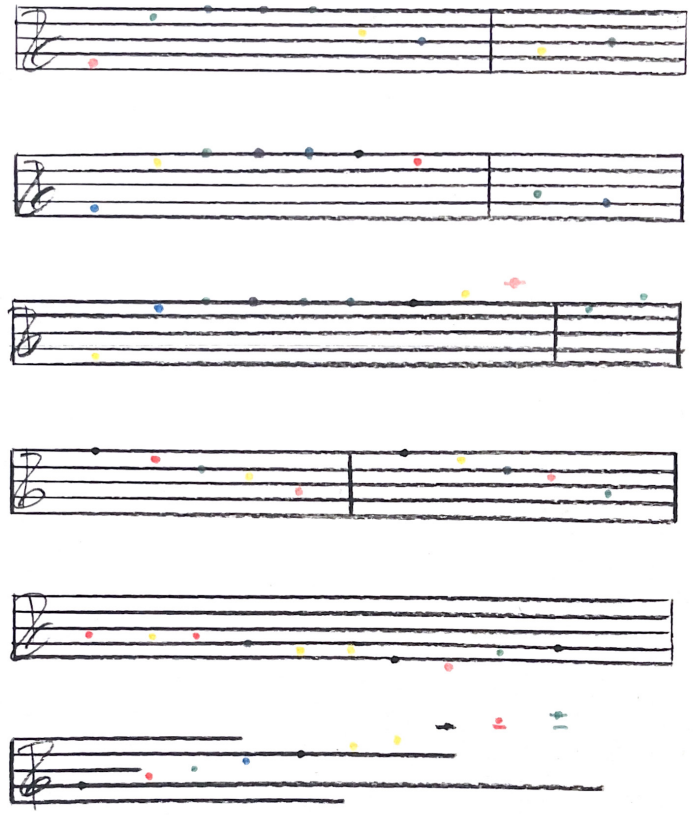
JJJJJerome Ellis, *Music for the Garden*, a performance for the exhibition opening. A resonant blend of saxophone, electronic sound, and spoken word in harmony with the elements, 2025



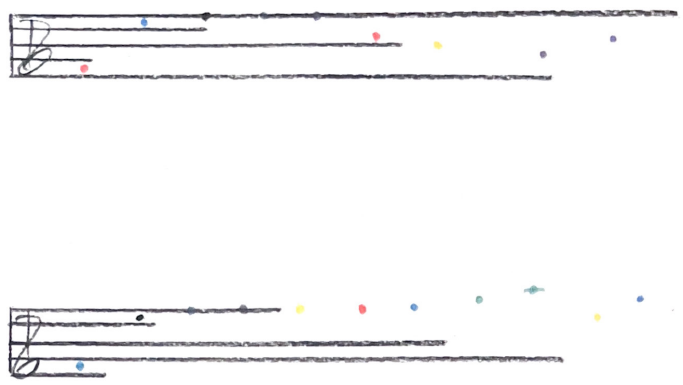
JJJJJerome Ellis, *Music for the Garden*, a performance for the exhibition opening. A resonant blend of saxophone, electronic sound, and spoken word in harmony with the elements, 2025

JJJJJerome Ellis, *Music for the Garden*, performance pour l'ouverture de l'exposition. Une composition résonante mêlant saxophone, sons électroniques et paroles, en harmonie avec les éléments, 2025

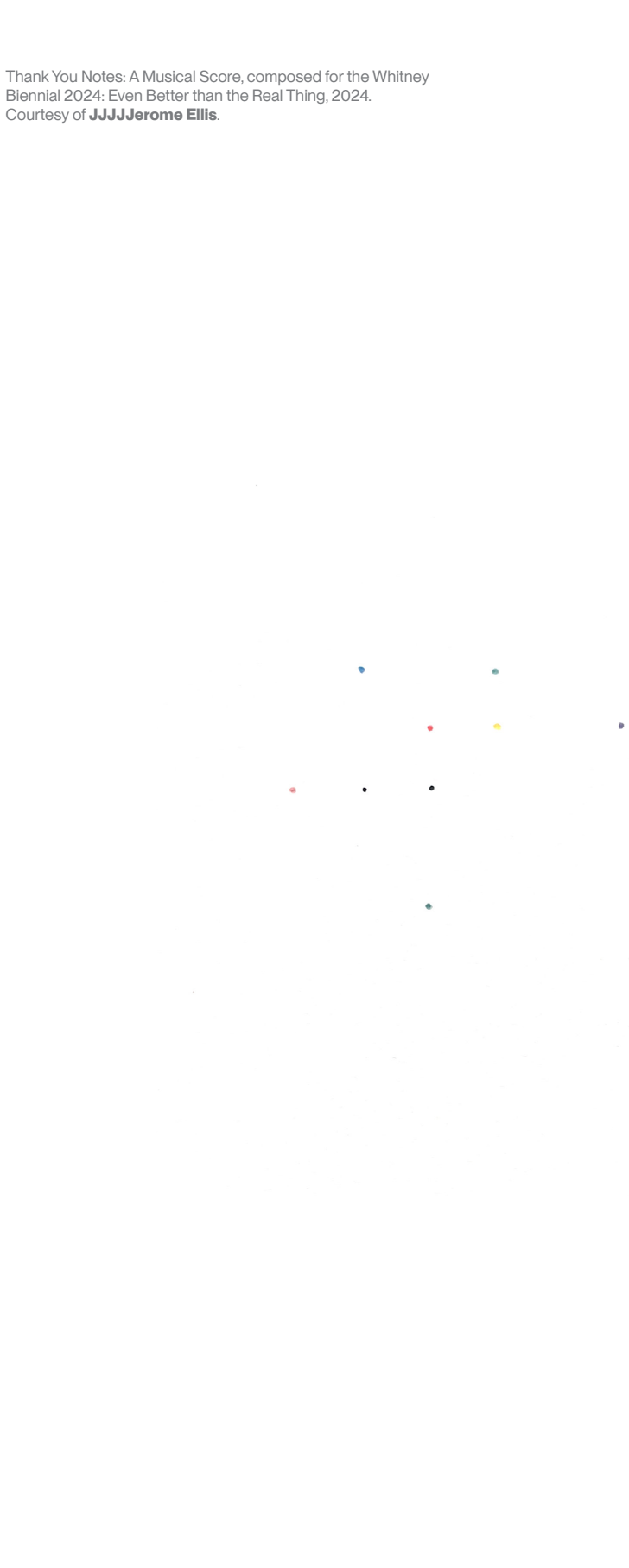
Thank You Notes: A Musical Score, composée pour la Biennale Whitney 2024: Even Better than the Real Thing, 2024. Avec l'aimable autorisation de **JJJJJerome Ellis**.



Thank You Notes: A Musical Score, composed for the Whitney Biennial 2024: Even Better than the Real Thing, 2024. Courtesy of **JJJJJerome Ellis**.



Thank You Notes: A Musical Score, composée pour la Biennale Whitney 2024: Even Better than the Real Thing, 2024. Avec l'aimable autorisation de **JJJJJerome Ellis**.



Thank You Notes: A Musical Score, composed for the Whitney Biennial 2024: Even Better than the Real Thing, 2024. Courtesy of **JJJJJerome Ellis**.

Denise Ferreira da Silva

Material Aesthetics — Note #3: Sound & Sensibility

"All material effects arise from some form of atoms touching each other including chemical reactions, vibrations, sound waves, heat, and so forth."[1]

For the past five years, I have been working on what I am calling notes on material aesthetics, which are speculative pieces designed as an intervention in the very composition of the philosophical infrastructure that supports the liberal capitalist political configuration. Each note has been inspired by artwork or exhibitions that invite reflection on what one could call the very ground of aesthetics, not only as a separate field but as an approach to how thought has seized existence. I mean approach in the sense of being a way to get to and at, that is, to access, make it shine from within, and move through onto an image of existence without the enclosures of modern thought.

When I was invited to contribute to this publication for the *Resonant: Bodies, Songs, and Strings* exhibition I could not miss the chance to think through the proposition that knowing, that is, sensing (or making sense), registers the inseparability of feeling and imaging. This would imply that sensibility is first and foremost material, even if it appears that all we respond to are images inside our heads. Such a move, which could also be described as that of retrieving sensibility from the dominion of understanding, allows for the description of existence that acknowledges deep implicancy to be contemplated without the recourse to metaphors that consistently undermine the material dimension to which it (as quantum entanglement) refers.[2]

[1] Christopher Baird, Associate Professor of Physics, at West Texas A&M University, quoted in "Do Atoms Ever Touch?," LiveScience.com. Available at https://www.livescience.com/physics-mathematics/do-atoms-ever-touch (Last accessed June 29, 2025)

[2] The phenomenon of entanglement (also known as nonlocality) is simply described by very difficult to wrap one's mind around. Basically, it refers to the fact (verified in labs) that when two particles have been close to each other at any prior moment, if the position of one is measured, the speed of the other is immediately determined no matter how far away they are. Einstein called it "spooky action at distance." For an analysis and his challenges of the theory see Einstein, A., B. Podolsky, and N. Rosen, 1935, "Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?", *Physical Review*, 47: 777–780.

Among other things, this means abandoning the view of knowing as the capturing of existence and events by the formal tools of the thinking subject. Instead, starting from and staying in the moment of *attention*, knowing is indistinguishable from *feeling* existents and event at once concretely and abstractly. What follows is an initial working through of this proposition by considering what I am calling sound's inherent duality, as registered by reverberation and transduction. These material occurrences inspire this consideration of *deep implicancy*, as descriptor for existents and events, when, or if, it replaces *separability*, in the moments of knowing: in/as *anticipation,* before even *attention* becomes an issue, *appreciation* is a possibility, and *articulation* comes into consideration. I will elaborate on these moments below. Let me first consider sound from Kant's classic view of the senses in the context of his formulation of the apparatus for knowing.

How to do so is the next and obvious question, which is also what this and the other notes address, as they are presentation not of a thesis but of thought experiments, which may or may not come to support a statement. In this essay, I choose sound as a guide for a reflection on the "what" or "what-if" of sensibility, more precisely by taking the sense of hearing's particular way of expressing the inseparability of feeling and imaging (of sense and image), one considered sensibility itself as the mediator between sensation and cognition.

I.

The sense of hearing is one of the senses of merely mediate perception—Through and by means of the air that surrounds us a distant object to a large extent is cognized. (…) The shape of the object is not given through hearing, and the sounds of language do not lead immediately to the idea of it, but just because of this, and because they are nothing in themselves or at least not objects, but at most only inner feelings, they are the best means of designating concepts. (…). Sounds here are tones, and they are for hearing what colors are for seeing; a communication of feelings at a distance to all present within the surrounding space, and a social pleasure that is not diminished by the that many participate in it.[3]

[3] Immanuel Kant. Anthropology from a Pragmatic Point of View. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 47.

In Kant's hierarchical presentation of senses, hearing comes in the middle, after touch (the lowest, according to him) and before sight (the highest, in his estimation). Taste and smell are treated last, and very briefly, and Kant has relatively little to say about them, besides the fact that they are "more subjective than objective."[4]

[4] Immanuel Kant, Anthropology from a Pragmatic Point of View, 49.

For this reason, here I focus on the first three senses he mentions, touch, sight, and hearing, and I read in Kant's statements above, something he suggests but does not elaborate because he chooses to talk about sound, and its role in communication. When placing the sense of hearing between touch and sight, Kant suggests that it shares in the attributes of the other two. For even if, as he says, "by means of air," sounds *touch* us both outwardly (our ears) and inwardly (our minds, to which he refers, in the quote above, as "inner feelings"). Sensing, as far as sounds are concerned, could be said to be at once an external and an internal subjective experience, that is, feeling (the air) and imaging (identifying patterns, meanings of words, or tunes).

From the Kantian perspective then, feeling corresponds to the external being — "coarse" as touch, and the other, imaging ("describing concepts" or identifying patterns), to the internal — "noble" as sight. It helps to recall that his attribution of nobility to sight results from how much it differs from touch, in that it has "the widest spheres of perception and space, and its organ felt the least affected:" as such it "comes nearest to be a pure intuition."[5]

[5] Ibid, 48. Though tempting, it would not help my argument—in this section—to counter Kant's statement (with a bit of his beloved objective certainty). I will just say that, according to updated science of sound quite a bit of touching (by light) does go one when seeing takes place. So I will proceed by taking into consideration the updated science.

What is key is the role these senses play in Kant's account of cognition. For sight's distance from that which is to become the object of knowledge corresponds to that which in knowledge plays the crucial role—namely, the abstractions (in reference to being widest in reach and furthest in distance from that which is be known), as in intuitions, categories, and concepts. That being the case, in so far as sounds resemble images (according to science in Kant's time, of course), it shares some of its abstractness (as hearing is a "mediate perception" and "sounds are *tones*, and they are for hearing what colors are for seeing … "the best means for designating concepts"); now, in so far as they are composed of phonons (quantic elements of sounds and heat), that we feel with our hands or ears as vibrations, sounds not only touch externally and internally but, to hear a sound is also to take it in, to have its components (phonons) become part of our physical (matter-energy) composition.

The way of knowing, that is, knowing that also, besides feeling internally and externally when we hear something, the very quantic component of what touches our ears becomes part of our bodily composition, is not about knowing scientifically, because that level of transmutation does not alter in any significant way our molecular constitution and molar concentration.

A knowing that considers that everything that exists and happens is singular (1 + ∞ - ∞),[6] precisely because transduction as well as reverberation is always taking place. With this proposition I envision not only an epistemological shift, but a metaphysical one. Furthermore, because it targets the intuitive rather than discursive level, it also signals that the aesthetic here is the point of approach.

Let me put it in another way and return to the moments of knowing that I mentioned earlier but did not elaborate. I am referring to *anticipation* and *attention*, that is, what is presumed and assumed, to use Kant's terms when he introduces the principle of purposiveness of nature and the law of specification of nature.[7] For if we intuitively approach existence *as if* every existent and event were a singular re/de/composition of quantic and cosmic elements, then I would also do two things: (a) *anticipate* that everything is deeply implicated at the quantic level and as such that everything is incomplete,[8] and therefore (b) *attend* to this aspect of existence when attempting to formulate and answer questions about what exists and happens. In short, the mere *anticipating* and *attending* to singularity (1 + ∞ - ∞) of every existent effectuates a radical transformation of sensibility. Let me turn now to a consideration on what this means regarding the other, the discursive moments, namely *appreciation* and *articulation*.

II.

Let me now turn to the sense of hearing.

What happens when my dog hears a sound, my voice, another dog barking, thunder or sirens? The short answer is: a change in air pressure generates sound waves that enter his ear, where these mechanical waves are transformed in electrical signals, which his brain interprets as something he needs to respond to (another barking dog), ignore (usually my voice), or be aware of (thunder). Two terms can be used to capture what is happening between the when/where of the sounds and my dog's response: *resonance* (as the vibrations in his middle ear) and *transduction* (through the influx of positive ions). Simply described, these two occurrences in hearing recall the other two senses, reverberation corresponds to a copy of something that touches, and transduction corresponds to a copy of something's shape; as in touch, there is no mediation in reverberation, while in transduction, there is—via the ions that convert the vibration into electrical signals.

[6] This is the image for each and every existing thing, which constitute but singular re/de/composition of the basic material that constitutes everything that has, does, and will exist. See generally Denise Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Berlin/London: Steinberg Press, 2022.

[7] Immanuel Kant. Critique of the Power of Judgement. Cambridge, 2000.

[8] Stefano Harney and Fred Moten. All Incomplete. New York: Minor Composition, 2021.

The concept and artworks in *Resonant: Bodies, Songs, and Strings* and, in particular, the proposition "Sensing: Resonance and Vibration" as well as the Sufi ceremonies that have inspired the exhibition, invite a consideration of how the inseparability of these two moments in hearing expose the limits of the kind of knowing that privileges separation and distance — as expressed in Kant's comments that attribute the superiority of sight. If the assumption that the subject of knowledge must not be directly affected by that which is to be known were not enough, there is also the fact that much of what takes place in existence is ignored because it is not to be considered as an aspect of experience. This kind of knowing, the one that has prevailed and taken over our imagination for the past two hundred and fifty years or so, which is predicated on separability, misses implicancy, at all levels and not just at the quantic. For what is celebrated about modern knowledge, what has sustained its claim to access the truth of things, and hence the mark of its self-proclaimed superiority, is the fact that it is interiorized knowledge. That is, it is at once subjective (the formal tools for knowing belong in the rational mind) and distant (what interests knowledge, as Kant states, is "shape," the image that sight gives at once, and not "texture", or the feeling of things, which is all touch can obtain). This has meant that, while its role in experience has been recognized, the body has been denied any determining role in knowing.

What would happen then, if, following this exhibitions' invitation, one considered a knowing that privileged the body, in its singularity, that is, as a singular re/de/composition? Here I do not have in mind the Kantian, or the body as seen by 19th-century science, which only shares the extension and solidity of other existing things, but the body of hearing, the resonating-transducing thing, that is, the singular (1 + ∞ - ∞) thing. Let me elaborate on this by returning to the four moments mentioned earlier, namely *anticipation*, *attention*, *appreciation*, *and articulation*. And, in case it is not evident, this is not an answer but a formulation of a question/ing for knowledge.

III.

What would become imaginable and thinkable then if the resonating-transducing, the singular, or implicated body, were taken into account in knowing? As I have explained elsewhere, I do not use the term deep implicancy to refer to an ontological point of departure.[9] Instead, it is a descriptor of existence—that is, for the *how* rather than the *what* of all that exists and happens. This implies, among other things, that it presupposes *corpus infinitum* or the undeterminable (∞ - ∞) as an image of existence, something of a metaphysical character.

[9] See generally Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, 2022.

Because it is an image of existence, then, it would operate intuitively, that is, before approaching that which is be known.

Let me start with resonance and the question it raises: what happens to linearity and its onto-epistemological pillars (separability, determinacy, and sequentiality), Kant's metaphysical ground, when the vibrating body guides the encounter with an object of knowledge? In this regard, solidity, rather than extension, is the key attribute of the body because it gives the idea of a border, in the sense of limits that cannot be breached, as is implied in touch, which presumes something of a degree of solidity, which prevents the hand from moving further beyond something that is called a surface. As such, separability is immediately given—even if it is the separation between my hand and what I am touching.

Something else happens, however, when I touch the door of my dishwasher during the wash cycle or hold my vacuum cleaner as it vacuums. Solidity is still at work. My hand or fingers do not pass through the surface. But there is also something else taking place—my hand and fingers will vibrate, even if only slightly. It is not only that I feel them, but as I touch these appliances my body is 'contaminated' by what is happening to them, by the vibration, as they resonate. Now, if you stop and think about it, what happens is that this is not so much contamination but a reminder—because it is felt—that all the quantic particles in the universe, including those that compose my hands vibrate all the time.

With infinity as the guiding image of existence, then the invitation, which resonance images quite beautifully, is to remember beforehand, to *anticipate* that vibration is taking place, all the time and everywhere. And, as it turns out, the fact that elementary particles vibrate accounts for the appearance of solidity. It is not only then that bodies vibrate, but vibration that forms a defining quality of the body, which is also the one that obtains separability. From there, the steps that follow move knowing further away from the post-Enlightenment standard. Among other things, it completely repositions the senses, and the very meaning of *sensing*. For once one *attends* to vibration both the perceived (seen and felt) and the constitutive or embodied (quantic), to sense something will have to include both that which is perceived physically and that which is taking place, but it not felt. My favorite reminder for this is the neutrinos and the possible dark matter particles (if this is indeed what happens) that bombard earth and everything on it all the time, that affect the very composition of our atoms, of which we remain unaware. More importantly, even if we were aware, it would not interfere with their effect on our quantic composition.

IV.

Knowing that this is the case non-experientially, intuitively, however, has both philosophical and political significance, which only becomes evident when one considers sensing discursively. The play with words that follows is unavoidable, but not necessary. For as it turns out the words sensitive, sensing, sensible, and making sense have very close correspondence with the moments of knowing I have been using here. The first two, sensitive (as in being sensitive to) and sensing (as in trying to feel something) are very close in meaning to what I am calling the intuitive moments (anticipation and attention, respectively), while the other two, sensible (being reasonable or measured) and making sense (thinking something through) correspond to the discursive moments (appreciation and articulation, respectively).

The keyword here is sensing (as well as not-sensing) or feeling (as well as not-feeling) it, that is attention—as it inseparable from anticipation and a precursor of appreciation and articulation—as a condition for that the discursive moments follow. Put differently, without being given *attention* something cannot be considered (appreciated, valued, cared about and cared for) nor can it be brought under the tools for knowing (investigation, reflection, and articulation). Insofar as it is in attendance to a request or due to the very fact that something exists or happens—like the sound of thunder, as far as my dog is concerned—and in a way that, well, resonates, with this exhibition, *attention* is also another name for *listening*. Now, to proceed with the Kantian molds (towards dissolving them), in the same way that resonance (as a kind of vibration) troubles linearity epistemologically—as it undermines the image of a body as something fixed and solid, hence, immediately separable and promptly determinable—transduction does so ontologically. For it is not only the case that my dishwasher or my vacuum cleaner "contaminated" me with their moving molecules or quasi-particles (phonons). In addition to the electrical signals that I (and the air around and the floor) collect from them because they are switched on, kinetic (calor) and potential (labor) energy are being transferred (in addition to sound waves) between them, me and everything else—well, this happens even when the appliances are not on.

Indeed, this is something that can only come so promptly to mind when one starts from a consideration of sound and of how hearing gathers both that which takes place in touch (feeling) and that which distinguishes sight (imaging). This is also about how they are said to play a role in perception (i.e., in awareness or consciousness, that is, it involves abstraction). And this is an affair of intuition.

For we assume that intuition has to do with abstract things, such as numbers and geometrical figures. That which comes to us intuitively, however, does not do so because of any intrinsic characteristic. It is about when and how it will support analogies, or guide the search for and the identification of correspondences. To take the example of hearing, on the one hand, it supports analogies with touch (vibration) and sight (transduction), and in doing so collapses the distinction between the two. However, on the other hand, and here I have transduction particularly in mind, it obtains the image of something being converted into something else (mechanical waves into electrical signals).

As I proposed earlier, once that possibility is afforded by an image of existence, once it is *anticipated*—that is, once I acknowledge, in a fraction of second, almost immediately, that that which "arrives" in my mind as words has spent some time as mechanical waves in the air and then travelled through my neurons as electrical signals, until my brain decodes it as a question—then it would not be nonsense to wonder about other instances of transduction. The political significance of such a shift has to do with what follows, which are the two other moments mentioned before, namely *appreciation* (which is about considering something worthy or relevant for study or investigation) and *articulation* (which is about then doing the work of bringing what is learned about, or through it, into discourse).

Let me conclude with an example that refers to these two moments. How many times have we heard or read about the rare or critical minerals that are at the center of regional conflicts in Eastern Europe and East Africa? Even as these conflicts fade from our screens (TV, computer, phone, or tablets), occasionally we are reminded that they result in the destruction of lives and livelihoods. And we know of the many ways in which we are implicated in these deaths. For one thing, we would not know about, nor so much about what is unfolding if it were not for the fact that minerals at the center of such conflict power the devices on which we read and hear news about them. And yet it is possible to go about our daily business without mobilizing to put an end to them, as if we had nothing to do with those people whose lives are undermined by them. What then, if guided by implicancy as a descriptor for existence and infinity as the main image, we tried to answer the simple questions: what do those affected by these conflicts have to do with me? Why should I care? Why should I take a stand?

Elsewhere I have proposed to stick with the idea of labor as conversion of energy and to assume that the mechanism of extraction of surplus and total value is also a transduction, which means that all wealth generated is in fact the potential energy of the workers and of instruments and raw material. This has two consequences. On the one hand, transduction reminds us that we are all raw material for capital, including financial capital, which means that solidarity is based on implicancy, no need for unity. On the other hand, at a more fundamental level, transduction as well as reverberation also tell us that identity is not necessary as a basis for mobilization. For that to be appreciated and articulated, the two moments of knowing crucial to our political ideas and practices, the body must be approached as always already $1 + \infty - \infty$, as the body that listens to all that exists and happens, as $\infty - \infty$ resonates as well as transduces each and all.

I see that you are alive
Kept on the very inside of me

Inside that stone
Under that plate
In that bottle
Alone with others

You see nothing I see
You see what I do

And you are happy

Brook Andrew, *Under skin*, 2015

Esthétique matérielle — Note # 3 : Son et sensibilité

« Tous les effets matériels résultent d'une forme de contact entre les atomes, y compris les réactions chimiques, les vibrations, les ondes sonores, la chaleur, etc. »[1]

Depuis cinq ans, je travaille à ce que j'ai choisi d'appeler des « notes sur une esthétique matérielle ». Il s'agit de fragments de pensée spéculative, conçus comme des interventions dans la structure philosophique qui soutient la configuration politique libérale-capitaliste. Chaque note est inspirée par des œuvres d'art ou des expositions qui invitent à interroger le fondement même de l'esthétique, non seulement en tant que domaine autonome de la pensée, mais aussi en tant qu'une manière d'accéder au fait que la pensée s'empare de l'existence. J'entends par là que l'art constitue une manière d'approcher les existants — c'est-à-dire de les atteindre, de les faire briller de l'intérieur — et de produire, ainsi, une image de l'existence affranchie des contraintes de la pensée moderne.

Lorsque j'ai été invitée à contribuer à cette publication dans le cadre de l'exposition *Corps à cordes : Vibrations et résonances*, j'ai compris que je ne pouvais pas manquer l'occasion de réfléchir à la thèse selon laquelle connaître — c'est-à-dire ressentir (*sensing*) ou donner du sens (*making sense*) — implique une indissociabilité fondamentale entre le sentir (*feeling*) et l'imager (*imaging*). Cela signifie, en fin de compte, que la sensibilité est d'abord et avant tout matérielle, même si nous avons l'impression de ne réagir qu'à des images dans notre esprit. Ce mouvement, que l'on pourrait aussi décrire comme une tentative de libérer la sensibilité de l'emprise de l'entendement, permet de décrire l'existence comme une implicance profonde (*deep implicancy*), sans devoir recourir à des métaphores qui dévalorisent systématiquement la dimension matérielle à laquelle cette implicance, en tant que forme d'enchevêtrement quantique, renvoie.[2]

[1] Christopher Baird, professeur associé de physique à la West Texas A&M University, cité dans l'article « Do Atoms Ever Touch? », *LiveScience.com* [en ligne], LiveScience, 16 décembre 2024 [Consulté le 29 juin 2025], disponible à l'adresse : https://www.livescience.com/physics-mathematics/do-atoms-ever-touch.

[2] Le phénomène d'enchevêtrement (connu aussi sous le nom de non-localité) est facile à décrire, mais extrêmement difficile à concevoir. Il renvoie essentiellement au fait (vérifié expérimentalement) que, si deux particules ont été en contact à un moment quelconque, la mesure de la position de l'une permet de déterminer instantanément la vitesse de l'autre, quelle que soit la distance qui les sépare. Einstein qualifiait ce phénomène d'« action fantôme à distance ». Pour une analyse de ce phénomène et des critiques formulées à son encontre, voir : Albert Einstein, Boris Podolsky et Nathan Rosen, « Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete? », *Physical Review*, vol. 47, 1935, p. 777780.

Une telle démarche suppose, entre autres, de renoncer à concevoir le connaître comme une forme de capture de l'existence ou des événements à l'aide des instruments formels du sujet pensant. En prenant pour point de départ le moment de l'*attention*, et en y demeurant, il devient possible de penser l'acte de connaître comme indiscernable de l'acte de *sentir* les existants et les événements, à la fois de manière concrète et abstraite. Ce qui suit constitue un premier essai autour de cette hypothèse, inspiré par ce que j'appelle la dualité inhérente du son, telle qu'elle se manifeste à travers la réverbération et la transduction. Ces phénomènes matériels nourrissent ma réflexion sur *l'implicance profonde*, envisagée comme une manière de décrire les existants et les événements lorsqu'elle vient (si tant est qu'elle vienne) se substituer à la séparabilité dans les moments du connaître : en tant qu'*anticipation*, avant même que l'*attention* ne devienne un enjeu, que l'*appréciation* ne soit une possibilité, et que l'*articulation* entre en considération. J'y reviendrai plus loin. Considérons d'abord le son à partir de la conception classique des sens chez Kant, dans le cadre de sa formulation de la faculté de connaître.

La question, désormais, est évidemment : comment y procéder ? C'est précisément ce que la présente note, ainsi que les autres, tente d'explorer. Ces notes ne présentent pas tant une thèse qu'elles proposent des expérimentations de pensée, susceptibles ou non de venir à l'appui d'une proposition. Dans cet essai, j'ai choisi le son comme guide dans une réflexion sur le « quoi » ou le « et si... » de la sensibilité, en prenant en compte la façon singulière dont le sens de l'ouïe exprime l'inséparabilité entre le sentir et l'imager (entre sens et image), dans la mesure où la sensibilité est ici pensée comme médiatrice entre sensation et connaissance.

I.

Le sens de l'ouïe est un des sens de la perception simplement médiate. *L'air nous entoure : par son intermédiaire, nous connaissons un objet distant à un grand périmètre* ; (...) *La forme de l'objet n'est pas donnée par l'ouïe, et les paroles ne conduisent pas immédiatement à la représentation de l'objet ; mais pour cette raison précise et pour cette autre qu'en soi elles ne signifient rien, du moins aucun objet mais seulement les sentiments intérieurs, elles sont le moyen le plus adapté à la caractérisation des concepts ;* (...) *Les sons en ce cas sont des notes, jouant, pour l'ouïe, le même rôle que les couleurs pour la vue ; on communique à distance des sentiments à tous ceux qui se trouvent à un même endroit, et on éprouve en groupe un plaisir qui ne diminue pas le nombre de ceux qui y prennent part.*[3]

[3] Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, dans *Anthropologie d'un point de vue pragmatique : précédé de* Foucault, *Introduction à l'Anthropologie*, dir. Michel Foucault et al., Paris, Vrin, 2008, p. 113114.

Dans la hiérarchisation des sens que propose Kant, l'ouïe occupe une position médiane : elle vient après le toucher (considéré par lui comme le plus « bas » des sens) et avant la vue (le plus « noble », selon son estimation). Le goût et l'odorat sont évoqués en dernier, très brièvement, et Kant en dit peu de choses, sinon qu'ils sont « plus subjectifs qu'objectifs ».[4] C'est pourquoi je me concentrerai ici sur les trois premiers sens qu'il mentionne : le toucher, l'ouïe et la vue. Je développerai une intuition suggérée dans la citation ci-dessus, mais que Kant n'approfondit pas, préférant insister sur le rôle du son dans la communication. En plaçant l'ouïe entre le toucher et la vue, Kant laisse entendre qu'elle partage certains attributs de l'un et de l'autre. Car, comme il le précise, c'est « par l'intermédiaire » de l'air que les sons nous touchent, à la fois extérieurement (par nos oreilles) et intérieurement (par notre esprit, qu'il désigne dans l'extrait cité comme des « sentiments intérieurs »). Il serait donc possible d'affirmer que le fait de ressentir les sons relève d'une expérience subjective à la fois externe et interne : c'est à la fois sentir (l'air) et imager (identifier des motifs, le sens des mots ou des notes). Du point de vue kantien, dès lors, le sentir, qui correspond à l'extériorité, serait aussi « grossier » que le toucher, tandis que l'imager (« la caractérisation des concepts » ou l'identification de motifs) relèverait d'une activité aussi « noble » que la vue. Il convient de rappeler que cette noblesse attribuée à la vue découle, selon Kant, de sa différence radicale avec le toucher : la vue possède « le plus grand domaine de perception », mais c'est « [elle] dont l'organe est senti comme le moins affecté » ; ainsi, elle « s'approche plus que les autres d'une intuition pure ».[5]

[4] Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, p. 115.

[5] Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, p. 115. Bien que tentant, il ne serait pas utile à mon argumentation – dans cette section – de contrer l'affirmation de Kant (avec un peu de sa très chère certitude objective). Je me contenterai de dire que, selon la science actuelle, il y a bien un contact (par la lumière) lorsque l'on voit. Je vais donc poursuivre en tenant compte de la science actualisée.

Ce qui importe ici, c'est le rôle que ces sens jouent dans la théorie kantienne de la connaissance. En effet, la distance entre la vue et son objet correspond précisément à ce qui, dans le connaître, joue un rôle central, à savoir, l'abstraction (dans le sens où la vue possède en effet la plus grande portée et se tient à la plus grande distance de ce qui est à connaître), notamment à travers les intuitions, les catégories et les concepts. Cela étant, dans la mesure où les sons ressemblent à des images (selon la science de l'époque de Kant, bien entendu), ils participent eux aussi d'une certaine forme d'abstraction, puisque l'ouïe est une « perception simplement *médiate* » et que « les sons en ce cas sont des notes jouant, pour l'ouïe, le même rôle que les couleurs pour la vue », « le moyen le plus adapté à la caractérisation des concepts ».

Or, dans la mesure où les sons sont composés de *phonons* (les éléments quantiques du son et de la chaleur), que l'on perçoit avec nos mains ou nos oreilles sous forme de vibrations, ils nous touchent — non pas seulement de manière extérieure ou intérieure, mais d'une manière qui engage notre corporéité : entendre un son, c'est aussi l'absorber, c'est-à-dire en incorporer les composantes (les phonons) dans notre propre constitution physique (matière-énergie).
Une telle façon de concevoir le connaître — envisagé comme un processus qui dépasse le sentiment intérieur et extérieur de l'ouïe et qui inclut également la composition quantique à l'œuvre quand le son nous touche et devient partie intégrante de notre constitution corporelle — ne relève pas du savoir scientifique. Car, à ce niveau de transmutation, il n'y a pas de modification significative de notre constitution moléculaire ou de notre concentration molaire. Un connaître qui tienne compte de tout ce qui existe et advient sera singulier $(1 + \infty - \infty)$[6], précisément parce que la transduction et la réverbération seront toujours à l'œuvre. À travers cette proposition, j'envisage non seulement un déplacement épistémologique, mais aussi un changement métaphysique. En outre, c'est précisément parce que notre proposition repose sur une appréhension intuitive, plutôt que discursive, que l'esthétique se présente comme notre vecteur privilégié.
Formulons-le autrement, et revenons aux moments du connaître évoqués plus haut mais encore non développés : l'*anticipation* et l'*attention*, c'est-à-dire ce qui est présumé et assumé — pour reprendre les termes de Kant lorsqu'il introduit le principe de finalité de la nature et la loi de spécification de la nature[7]. Car si j'aborde intuitivement l'existence *comme si* chaque existant et chaque événement étaient une re/dé/composition singulière d'éléments quantiques et cosmiques, alors je ferais aussi deux choses : (a) *j'anticiperais* que tout est profondément impliqué au niveau quantique, et qu'en tant que tel, tout est incomplet[8] ; (b) je *prêterais attention* à cet aspect de l'existence lorsque je tente de formuler ou de répondre à des questions sur ce qui existe ou advient.
En somme, le simple fait d'*anticiper* et d'être *attentif* à la singularité $(1 + \infty - \infty)$ de chaque existant opère une transformation radicale de la sensibilité. Je me tournerai à présent vers une réflexion sur ce que cela implique du côté des moments discursifs : à savoir, l'*appréciation* et l'*articulation*.

[6] C'est l'image de chaque chose existante, qui ne constitue qu'une re/dé/composition singulière du matériau de base qui compose tout ce qui a existé, existe et existera. Voir Denise Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Berlin/London: Steinberg Press, 2022..

[7] Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

[8] Stefano Harney et Fred Moten, *All Incomplete*. New York, Minor Composition, 2021.

II.

Je me tourne maintenant vers le sens de l'ouïe.

Que se passe-t-il lorsque mon chien entend un son : ma voix, l'aboiement d'un autre chien, le tonnerre ou une sirène ? La réponse brève est la suivante : une variation de la pression de l'air génère des ondes sonores qui pénètrent dans son oreille, où ces ondes mécaniques sont transformées en signaux électriques que son cerveau interprète comme quelque chose à quoi il doit réagir (un autre chien qui aboie), ignorer (généralement ma voix) ou surveiller (le tonnerre). Deux termes permettent de saisir ce qui se joue entre le où/quand d'origine des sons, et la réponse de mon chien : la *résonance* (en tant que vibration dans son oreille moyenne) et la *transduction* (par l'entrée des ions positifs). Décrites de manière très simple, ces deux opérations du processus de l'audition rappellent celles des deux autres sens : la réverbération correspond à une copie de la chose touchée ; la transduction, à une copie de la forme d'une chose. Comme pour le toucher, la réverbération n'implique pas de médiation, dans la mesure où elle relève d'un contact direct avec les ondes vibratoires. La transduction, en revanche, en suppose une : celle des ions, qui convertissent les vibrations en signaux électriques.

Le concept et les œuvres présentés dans *Corps à cordes*, en particulier la proposition « *Vibrations et résonances* », ainsi que les cérémonies soufies qui ont inspiré l'exposition, témoignent de l'inséparabilité de ces deux moments de l'ouïe et nous amènent, ainsi, à reconnaître les limites d'un mode de connaître fondé sur la séparation et la distance (comme celui défendu par Kant lorsqu'il attribue une supériorité à la vue). Par cette conception, non seulement on refuse au sujet la possibilité d'être directement affecté par l'objet de connaissance, mais on ignore aussi tout ce qui, dans l'existence, échappe à l'expérience. Ce mode de connaître — qui a prévalu et façonné notre imagination depuis environ deux cent cinquante ans — repose sur la séparabilité et passe à côté de l'implicance à tous les niveaux, et pas seulement au niveau quantique. Car ce que célèbre la connaissance moderne, ce qui fonde sa prétention à accéder à la vérité des choses — et donc le signe de sa prétendue supériorité —, c'est son caractère de connaissance intériorisée. Autrement dit, la connaissance serait à la fois subjective (puisque les outils formels de la connaissance appartiennent à l'esprit rationnel) et distante (dans la mesure où ce qui intéresse à la connaissance, comme le dit Kant, c'est la « forme », l'image que la vue saisit d'un seul coup, et non la texture ou le sentiment des choses, ce à quoi seul le toucher peut accéder). Cela signifie que, bien que son rôle dans l'expérience ait été reconnu, le corps s'est vu refuser toute fonction déterminante dans le connaître.

Que se passerait-il donc si, suivant l'invitation de cette exposition, on envisageait un connaître qui privilégie le corps dans sa singularité, c'est-à-dire comme une re/dé/composition singulière ? Je n'ai pas ici en tête le corps kantien, ni celui que la science du XIXe siècle conçoit comme partageant l'extension et la solidité des autres existants, mais le corps de l'ouïe, la chose résonante-transductrice, c'est-à-dire la chose singulière (1 + ∞ - ∞). Je développerai cette idée en revenant aux quatre moments évoqués précédemment : l'*anticipation*, l'*attention*, l'*appréciation* et l'*articulation*. Et, au cas où cela ne serait pas encore évident, il ne s'agira pas ici de donner une réponse, mais de formuler un(e) question(nement) adressé(e) à la connaissance.

III.

Qu'est-ce-qui deviendrait alors pensable et imaginable si le corps résonant-transducteur — ce corps singulier ou impliqué — était pris en compte dans l'acte de connaître ? Comme je l'ai expliqué ailleurs, je n'emploie pas l'expression implicance profonde pour désigner un point de départ ontologique.[9] Il s'agit plutôt d'un mode de description de l'existence elle-même : autrement dit, d'une manière de dire non pas *ce que* les choses sont, mais *comment* elles sont et adviennent. Cela signifie, entre autres, qu'une telle implicance présuppose le *corpus infinitum* ou l'indéterminable (∞ - ∞) comme image de l'existence — une image de nature métaphysique. Et parce qu'il s'agit d'une image de l'existence, elle opère de manière intuitive, c'est-à-dire avant tout mouvement vers l'objet de connaissance.

[9] Voir Denise Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Berlin/Londres, Steinberg Press, 2022.

Commençons par la question que suscite le phénomène de la résonance : que deviennent la linéarité et ses piliers onto-épistémologiques (séparabilité, détermination et séquentialité), qui constituent les fondements de la métaphysique kantienne, lorsque la rencontre avec un objet de connaissance relève d'un corps vibrant ? À cet égard, c'est la solidité, plutôt que l'extension, qui constituerait l'attribut fondamental du corps, dans la mesure où elle lui confère également une frontière, une limite que l'on ne saurait franchir. Le toucher implique une telle limite, puisqu'il suppose un certain degré de solidité, empêchant la main d'aller au-delà de ce que l'on appelle « la surface ». Ainsi, la séparabilité est donnée d'emblée, fût-ce seulement entre ma main et ce que je touche.

Tout autre chose se produit cependant lorsque je touche la porte de mon lave-vaisselle pendant son cycle de lavage ou que je tiens mon aspirateur en marche. Bien sûr, la solidité est toujours à l'œuvre ; ma main ou mes doigts ne traversent jamais la surface.

Pourtant, il se passe aussi autre chose : ma main et mes doigts vibrent, fût-ce très légèrement. Je ressens cette vibration, mais ce n'est pas tout : en touchant ces appareils, mon corps est « contaminé » par ce qui leur arrive, par leur vibration, lorsqu'ils résonnent. Or, si l'on y réfléchit bien, ce qui se produit n'est pas tant une contamination qu'un rappel — parce qu'il est senti — que toutes les particules quantiques de l'univers, y compris celles qui composent mes mains, vibrent en permanence.

Prenant l'infini comme image-guide de l'existence, nous sommes invités à nous souvenir à l'avance, à *anticiper* que la vibration a lieu, qu'elle a lieu en permanence, partout — ce que le phénomène de la résonance rend magnifiquement en image. C'est en effet la vibration des particules élémentaires qui rend possible l'apparence de solidité. Elle constitue une qualité déterminante des corps, leur permettant d'acquérir leur séparabilité. Dès lors, notre conception du connaître s'éloigne progressivement du modèle post-illuministe ; entre autres, parce qu'un repositionnement radical des sens a lieu, ainsi qu'une reconfiguration du sens même de *ressentir*. Car dès qu'on prête *attention* à la vibration — à la fois perçue (vue et sentie) et constitutive (quantique, incarnée) —, le ressentir devra comprendre à la fois ce qui est physiquement perçu et ce qui a lieu sans pour autant être senti. L'exemple que je préfère pour illustrer cela est celui des neutrinos et des particules hypothétiques de matière noire, qui bombarderaient en permanence la Terre et tout ce qui s'y trouve (en admettant que cela soit effectivement le cas), affectant la composition même de nos atomes sans que nous en ayons conscience. Et, ce qui est peut-être plus important encore, même si nous en avions conscience, cela n'altérerait en rien leur effet sur notre composition quantique.

IV.

Le fait de savoir que c'est ainsi que cela se passe, et cela de manière non expérientielle, intuitive, a une portée à la fois philosophique et politique qui ne devient évidente, néanmoins, que lorsqu'on considère le ressentir dans une perspective discursive. Le jeu de mots qui suit est peut-être inévitable, mais il n'est pas pour autant nécessaire. En effet, les termes *sensible*, *ressentir*, *sensé(e)* et *donner du sens* correspondent étroitement aux moments du connaître abordés dans cet essai. Les deux premiers — sensible (au sens de « être sensible à ») et ressentir (au sens d'« essayer de sentir quelque chose ») — sont proches de ce que j'appelle les moments intuitifs (respectivement l'anticipation et l'attention), tandis que les deux autres — sensé(e) (raisonnable, mesuré) et donner du sens (réfléchir à quelque chose) — renvoient aux moments discursifs (appréciation et articulation).

Les mots-clés ici sont *ressentir* (ainsi que *ne pas ressentir*) ou *sentir* (et *ne pas sentir*), qui désignent l'attention — dans la mesure où celle-ci est inséparable de l'anticipation et préalable à l'appréciation et à l'articulation — comme condition de possibilité des moments discursifs. Autrement dit, sans que l'on y prête *attention*, une chose ne peut être considérée (appréciée, valorisée, prise en compte), ni intégrée dans les dispositifs du connaître (enquête, réflexion, articulation). Nous devons prêter attention afin de réagir soit à une sollicitation soit au simple fait qu'une chose quelconque existe ou advienne (comme le tonnerre, du point de vue de mon chien). Ainsi — ce qui entre pleinement en résonance avec cette exposition — dire *attention* revient également à dire écoute. Revenons maintenant aux cadres kantiens (afin de mieux les dissoudre) : de la même manière que la résonance, en tant que vibration, perturbe l'épistémologie de la linéarité — en sapant l'image d'un corps fixe et solide, donc immédiatement séparable et aisément déterminable —, la transduction agit sur le plan ontologique. Car il ne s'agit pas simplement du fait que mon lave-vaisselle ou mon aspirateur me « contaminent » par leurs molécules ou quasi-particules en mouvement (les phonons). En plus des signaux électriques que je reçois (ainsi que l'air et le sol autour de moi) du fait qu'ils sont en marche, l'énergie cinétique (*calor*) et l'énergie potentielle (*labor*) sont transférées (en plus des ondes sonores) entre eux, moi, et le reste du monde. Et cela se produit en réalité même lorsque les appareils sont éteints.

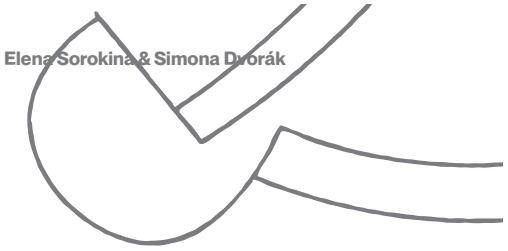
Ce constat s'impose presque spontanément si l'on part d'une réflexion sur le son, en particulier sur la manière dont l'ouïe réunit à la fois ce qui relève du toucher (sentir) et ce que l'on associe à la vue (imager). Il s'agit aussi d'interroger la manière dont les sens sont supposés intervenir dans la perception — c'est-à-dire dans la conscience ou la prise de conscience, ce qui implique toujours un certain travail d'abstraction. C'est donc une affaire d'intuition. On suppose souvent que l'intuition concerne des objets abstraits, comme les nombres ou les figures géométriques ; mais ce qui s'impose intuitivement ne le fait pas en vertu d'une propriété intrinsèque, mais plutôt en raison de sa capacité à soutenir des analogies ou à orienter la recherche et l'identification de correspondances. Pour reprendre l'exemple de l'ouïe : d'un côté, il s'agit d'un sens qui accueille des analogies à la fois avec le toucher (par la vibration) et avec la vue (par la transduction), abolissant ainsi, en un certain sens, la distinction entre ces deux modalités. De l'autre côté (je pense ici spécifiquement à la transduction), elle fait émerger l'image d'un processus dans lequel quelque chose devient autre : les ondes mécaniques se convertissent en signaux électriques.

Comme je l'ai déjà proposé, dès lors que cette possibilité est rendue accessible par une image de l'existence, dès lors qu'elle est anticipée — autrement dit, dès que je reconnais, en une fraction de seconde, presque immédiatement, que ce qui « arrive » à mon esprit sous forme de mots a d'abord existé comme ondes mécaniques dans l'air, avant de traverser mes neurones sous forme de signaux électriques, jusqu'à ce que mon cerveau les décode comme une question — , il n'est pas absurde de se demander s'il existe d'autres formes de transduction. La portée politique d'un tel déplacement concerne précisément les deux autres moments évoqués plus tôt : l'appréciation (le fait de juger qu'une chose mérite attention ou est pertinente pour une enquête), et l'articulation (la capacité à transposer ce qui a été appris dans une forme discursive).

Je conclurai par un exemple qui renvoie à ces deux moments. Combien de fois avons-nous entendu ou lu des informations concernant les minéraux dits « critiques » ou « terres rares », au cœur de conflits persistants en Europe de l'Est et en Afrique de l'Est ? Même lorsque ces conflits disparaissent de nos écrans (télévision, ordinateur, smartphone ou tablette), il nous arrive encore, sporadiquement, d'être rappelés au fait qu'ils entraînent la destruction de vies humaines et de moyens de subsistance. Et nous savons, de diverses manières, à quel point nous sommes impliqués dans ces morts. D'une part, nous ne saurions sans doute pas autant — peut-être même rien — de ce qui s'y passe, si ces minéraux, autour desquels s'articulent ces conflits, ne servaient pas à faire fonctionner les dispositifs mêmes à travers lesquels nous recevons ces informations. Et pourtant, il est possible de poursuivre notre quotidien sans jamais nous mobiliser pour y mettre fin, comme si cela ne nous concernait pas, comme si aucun lien ne nous unissait à celles et ceux dont la vie est mise en péril par ces conflits. Que se passerait-il alors si, guidés par l'idée d'implicance comme mode de description de l'existence, et par l'infini comme image-guide, nous tentions de répondre à ces questions élémentaires : quel est le rapport entre les personnes affectées par ces conflits et moi ? Pourquoi devrais-je m'en soucier ? Pourquoi devrais-je prendre position ?

Ailleurs, j'ai proposé de concevoir le travail comme une conversion d'énergie, et de considérer le mécanisme d'extraction de la plus-value, ainsi que de la valeur totale, comme une forme de transduction. Cela signifie que toute richesse produite est, en réalité, de l'énergie potentielle : celle des travailleur·euses, des instruments et des matières premières. Deux conséquences en découlent. Premièrement, la transduction nous rappelle que nous sommes toutes et tous de la matière première pour le capital, y compris pour le capital financier ; en ce sens, la solidarité repose sur l'implicance, sans que celui-ci implique une unité. Deuxièmement, et de façon plus fondamentale, la transduction, tout comme la réverbération, nous indique que l'identité n'est pas une condition nécessaire à la mobilisation. Pour que cela puisse être apprécié et articulé — ces deux moments essentiels du connaître, à la base de nos représentations et de nos pratiques politiques —, il faut aborder le corps comme étant toujours déjà 1 + ∞ - ∞ : un corps qui écoute tout ce qui existe et advient, puisque ∞ - ∞ résonne et transduit chaque chose, chaque être.

Second floor



Elena Sorokina & Simona Dvorák

Sound as a healing practice

In this exhibition, sound is not only approached as a medium of transmission but also as a potent force of healing. Within Sufi traditions, inner serenity and spiritual connection are understood as vital components of both physical and mental well-being. Building upon this perspective, the exhibition's final section opens onto alternative modes of healing that extend beyond the frameworks of conventional science. It embraces sound, silence, and contemplative presence as agents of care, situating artistic practice at the intersection of aesthetics and healing.

The works presented here explore the therapeutic and tactile dimensions of sound through practices of intuitive listening and attunement to subtle vibrations—emerging from language, musical scores, landscapes, or silence itself. These multi-sensory explorations cultivate forms of embodied knowledge and invite deep attention, reminding us that sound has the capacity to restore, connect, and preserve.

Nevin Aladağ, *Frame Harp*, 2021
Wood, harp strings, 96 × 79 × 10 cm, courtesy of the artist and Galerie Krinzinger

Nevin Aladağ, *Resonator Percussion* from *Resonator* series, 2019
Bronze bells, mirror-polished stainless steel, plywood, leather, steel, 95 × 100 × 100 cm, courtesy of the artist and Galerie Krinzinger

Aladağ's work foregrounds the mobility of sound as a connective medium—capable of healing, transforming, and reweaving communal narratives across time and space. *Frame Harp* and *Resonator Percussion* are hybrid forms that elude fixed definition—simultaneously sculptures, instruments, and vessels of cultural memory. Constructed through meticulous processes of assembly, they bring together found and crafted materials—strings, drums, bells—into composite bodies that speak to cultural plurality and diasporic imagination. For Aladağ, this act of making is more than formal composition; it is a reparative gesture—a means of suturing fractured histories and forging sonic bridges between distant geographies.
Frame Harp, with its taut strings stretched across a wooden support, occupies the space between abstract painting and dormant instrument. Though silent, it conjures the imagined presence of sound, inviting the viewer to sense vibration and resonance as something that lives within memory. In *Resonator Percussion,* geometric forms—a triangle, cube, and circle—anchor an array of percussive components sourced from diverse musical traditions. These sculptural arrangements evoke a shared sonic language that transcends cultural boundaries, reflecting music's universal capacity for healing and transmission.
In Islamic philosophy and Sufi symbolism, the parallels between musical instruments and the human body are rich and resonant. In his visionary *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (*The Great Book of Music*), the 10th-century philosopher Fārābī likens the strings of the lute to the pulse and breath of the body—each vibration echoing the subtle harmonies of the soul.

JJJJJerome Ellis, *A Bouquet of Scores*, 2025
Direct transfer, cut adhesive elements and print on aquapaper, courtesy of the artist

The Clearing, pages 50–51, 86–89, designed by Rissa Hochberger, Kelvin Ellis, and JJJJJerome Ellis, published by Wendy's Subway, 2021 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Wendy's Subway, Brooklyn, New York, USA
Aster of Ceremonies, pages 67, 74, 107–108, designed by Tijqua Daiker, Mary Austin Speaker, and JJJJJerome Ellis, published by Milkweed Editions, 2023 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Milkweed Editions, Minneapolis, Minnesota, USA
Thank You Notes: A Musical Score, composed for the Whitney Biennial 2024: *Even Better than the Real Thing*, 2024 Courtesy of JJJJJerome Ellis

A Bouquet of Scores is the title given to a selection of scores composed and visualized by JJJJJerome Ellis. A composer and multi-instrumentalist, Ellis reimagines their experience with speech disfluency—particularly stuttering—not as a hindrance but as a space of possibility. Through music, spoken word, and graphic scores, Ellis transforms the stutter into "clearings": disruptions of conventional time that open new paths for communication, celebrating the beauty of disfluency. This is an invitation, as in Sufism, to set aside presumption, listen with full presence and, through that presence, to access knowledge that lies beyond the visible.
In the *Aster of Ceremonies* series, Ellis explores the connection between fleeing and feeling, reflecting on how the voices of the past—and the stutters that shape them—continue to resonate today. Ellis envisions new freedoms, both lost and being reclaimed, especially for Black and disabled people. In contrast to the dominance of "all masters of all vessels," Ellis proposes flowers as symbols of resistance, growth, and healing, imagining a world where histories of struggle evolve into new forms of liberation.
In *Thank You Notes: A Musical Score for the Whitney Biennial 2024*, Ellis layers and remixes dub music—a genre rooted in their Jamaican and Grenadian heritage—shaping each thank-you note.
Through this body of work, Ellis channels the healing power of art to challenge societal norms, weaving together sound, silence, and visual form. They invite us to reconsider language, history, and their possibilities for reparation.

Guadalupe Maravilla, *Mochila inmigrante VI* from *Volcanic rock sculptures* series, 2023
Carved volcanic rock on custom metallic structure, 41 × 30 × 11 cm, courtesy of the artist and mor charpentier

Guadalupe Maravilla, *Puño volcánico* from *Volcanic rock sculptures* series, 2022
Carved volcanic rock on custom metallic structure, 36 × 36 × 11 cm, courtesy of the artist and mor charpentier

Sculpted from volcanic rock—a material deeply rooted in El Salvador's ash-laden terrain—these works extend Guadalupe Maravilla's ongoing inquiry into migration, trauma, and healing. Forged through pressure and ritual, these volcanic forms echo Sufi practice of *tazkiyah*—a quiet process of inner purification. The volcanic landscape functions as both medium and metaphor: a site marked by destruction yet charged with the potential for regeneration.
Revisiting his own migration as an unaccompanied minor to the United States, Maravilla infuses these stones with vibrant symbolic language. In their talismanic forms, the sculptures become vessels of survival and protection. Recurring motifs—hands, snakes, stars, lightning bolts, or bags—serve as visual mantras, evoking transformation, celebration, and the persistence of life in the aftermath of upheaval. They mark personal rites of passage and collective rituals of endurance, while also functioning as charm-filled symbols that speak to survival and the search for safety
By weaving together the devotional, the geological, and the autobiographical, Maravilla engages in a form of sculptural alchemy—where elemental matter and lived experience converge to create vessels of resonance and remembrance. Each sculpture becomes a site of healing, where earthly transformation unfolds the strength of protection.

Brook Andrew, *bunyiyanha*, 2025
Site-specific installation with acrylic paint, *coolamon* belonging to the artist, and *kashkül* from the MACS MTO collection, variable sizes, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

bunyiyanha is a Wiradjuri word meaning "to vibrate" or "vibration." Rooted in the artist's matrilineal heritage from Wiradjuri Country in New South Wales, Australia, this work explores the ways in which vibration and rhythm connect us to the earth, to each other, and to the spiritual world. Wiradjuri traditions of mark-making and wood carving, the black-and-white patterns on the wall generate optical effects that evoke energetic vibrations, allowing us to feel the pulse of both the land and the culture.
Through the vibrations reflected in the installation, the artist connects the healing power of art to the responsibilities we hold—to care for the land, to honour each other, and to nurture the spiritual bonds that sustain us. The act of creating this piece is not only an aesthetic experience but a meditative one, emphasizing the importance of art as a tool for healing—personally, collectively, and across generations.

Marie-Claire Messouma Manlanbien, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025
Diptych, mirrors, cowries shells, copper, iron, brass, silk and other textiles, roots, semi-precious stones, ceramic, 200 × 120 cm, courtesy of the artist and Galerie Cécile Fakhoury, with the support of MACS MTO

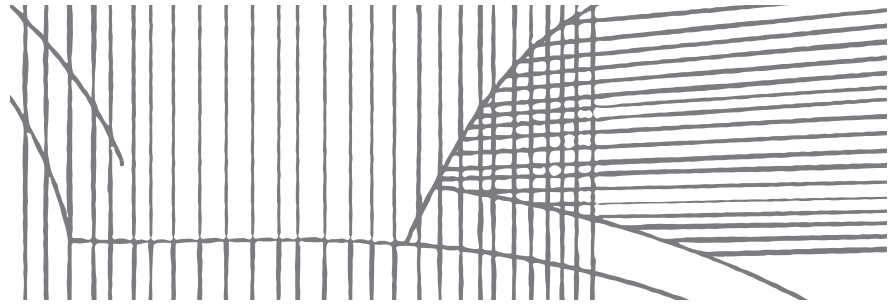
The textile work *Day and Night* weaves a vast web of relations that transcend identity, geography, and ecology. Within this network, connections emerge through the interplay between the human body and its surroundings—revealing the body not as separate, but as cosmically entangled with the healing energies of the universe.
Suspended on the walls, the diptych—composed of stones, threads, hair, silver sponges, and fragments of text—draws upon the matriarchal Akan traditions rooted in the artist's heritage from Ivory Coast and Guadeloupe. Day and night, light and darkness, earth and sky—each panel becomes a meditation on the interdependence of opposites, held together in a single, harmonious whole.
The installation becomes a net of reflection, a channel for connection, protection, and ancestral healing. Here, the boundaries between the natural, the spiritual, and the human dissolve, giving way to a field of resonance and reverence. The work echoes the artist's own invocation:
"I bind myself to the heavens. I bind myself to the seas. I bind myself to the land... I am waters. I am woman. I am man."

Katy'taya Catitu Tayassu, *MANDU'HA: Récit sonore d'une Transhumance*, 2022
Sound work, 21 min 11 sec, courtesy of the artist

Katy'taya, also known as Catitu Tayassu, is an animist artist and therapist whose ancestral sound and healing practices are expanded through metaphysical and quantum understandings. Attuned to the vibrational and resonant codes of both terrestrial and cosmic life, she creates a unique sonic texture—at once an artistic landscape and a form of therapeutic transmission.
Rooted in her own voice and amplified by her companions—the drums—her sounds, both played and enchanted, become a language of artistic expression and healing.
Titled *Mandu'ha*—a term meaning "collective memory"—this sound ritual is a story of transhumance, of human movement shaping and being shaped by the natural world.
Created in collaboration with fifteen handcrafted drums, *Mandu'ha* is a ceremonial invocation. Each drum, made from the skin of horse, bison, deer, roebuck, bull, fallow deer, cow, and goat, is not merely an instrument, but a sentient being—a shamanic co-creator of resonance. Their skins become extensions of Katy'taya's hands and voice, producing frequencies that radiate therapeutic sound.
This is a sonic offering, a gesture of reverence to ancestors and sacred spirits. The acoustic landscape that unfolds is rich in diffraction, saturation, and reflection, where sound particles entangle with light frequencies. With eyes closed, one begins to feel not only with the ears but through the skin—where vibration resonates at cellular, cerebral, and all organic levels.
At this threshold, sound becomes light, and inner resonance emerges as a subtle and powerful force. *Mandu'ha* is an invitation for those ready to hear the call of the Earth—in its tangible and intangible, visible and invisible, physical and quantum expressions.

Paula Valero Comín, Work from the *Las Aldabas (Door knockers)* series, 2025
Site-specific installation: framed drawing including porcelain elements, necklaces made of crystal and semi-precious stones, and objects from the MACS MTO collection, variable sizes, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

This installation draws on the symbolic resonance of padlocks within Sufi thought. Locks and door lockers carry a particularly profound meaning in Sufism. The lock and the key are metaphors for the inner life: reminders that the heart remains sealed until one begins the journey of spiritual awakening.
Valero Comín's installation, inspired by these symbolic objects, reflects on the act of unlocking as a gesture of vulnerability and transformation. Here, the padlock becomes more than a mechanism of closure—it becomes a portal. The work invites us to consider the opening of the heart as the first and necessary step toward healing and spiritual attunement.
This symbolic act of invocation resonates with a broader performative inquiry developed by Paula Valero Comín specifically for this exhibition, which explores the hidden affinities between flamenco's *cante jondo* (deep song) and Sufi music.
Created in dialogue with a flamenco performance conceived specifically for the exhibition, Valero Comín's work delves into the metaphysical resonance of *Siguiriyas* and *Soleares*—forms steeped in solemnity, longing, and ecstatic invocation. It is within this context that the full meaning of la *llamada* (the call) begins to unfold. In flamenco, *la llamada* is not merely a musical cue, but a charged gesture—an invocation of presence and a summoning of energy. Both functional and symbolic, it signals transition and intention, marking the threshold where emotion is channeled into form.



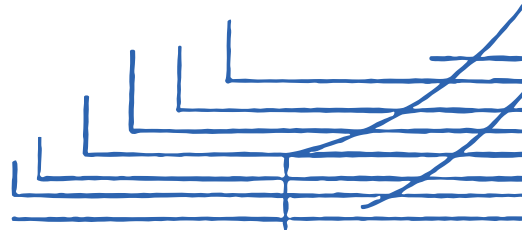
Yoshimi Futamura, *Rebirth murale* from *Rebirth* series, 2022
Sculpted stoneware and porcelain, 21 × 50 × 57 cm, courtesy of the artist

The act of hand-molding clay offers a profoundly therapeutic encounter—one that demands a heightened state of presence, attunement to sensation, and a measured, meditative engagement with material. Clay, with its ancient lineage as both art and craft, holds a singular capacity for transformation. Tactile and richly sensorial, it becomes a site for non-verbal expression, a space where forms may be shaped, dissolved, and reimagined.
Yoshimi Futamura has long embraced this intimate dialogue with clay, drawn to its multi-sensory resonance. For her, ceramics are not only sculptural but acoustic—resonating bodies imbued with latent sonic potential. The process of their making, particularly during the alchemical stage of firing, is replete with auditory phenomena: crackling, expansion, subtle shifts that signal transformation.
Like the phoenix rising perpetually from its ashes, Futamura's forms are born from this embrace of volatility. They are not defined by perfection, but by their responsiveness to the unknown. In surrendering to the unpredictability of the firing process, her work affirms the beauty of what resists mastery—the imperfect, the ephemeral, the ever-becoming.

Brook Andrew, *ngaay (see), chaos*, 2025

Instead of the act of gay
(life) instead of the act of *murum*
(love) instead of the act of *ngurrbul*
(be kind) (river) *marrumbang* to the *bila-*
(cat fish) (river she oak tree) it flows and the *dandon* and *bilawi*
(embrace) (us) *gaagumarra ngaligin*
(mud) *murrang*
(magpie bird) *garru*
(keep) *mugugalurgarra*
(strength) *bagurany*
(changes) And the chaos - *gurray*

Le son comme pratique de guérison



Dans cette exposition, le son n'est pas seulement abordé comme un moyen de transmission, mais aussi comme une puissante force de guérison. Dans les traditions soufies, la sérénité intérieure et la connexion spirituelle sont considérées comme des composantes vitales du bien-être physique et mental. S'appuyant sur cette perspective, la dernière section de l'exposition s'ouvre sur des modes de guérison alternatifs qui dépassent les cadres de la science conventionnelle. Elle embrasse le son, le silence et la présence contemplative en tant qu'agents de soins, situant la pratique artistique à l'intersection de l'esthétique et de la guérison.

Les œuvres présentées ici explorent les dimensions thérapeutiques et tactiles du son à travers des pratiques d'écoute intuitive et d'accord avec les vibrations subtiles émergeant du langage, des partitions musicales, des paysages ou du silence lui-même. Ces explorations multisensorielles cultivent des formes de connaissance incarnée et invitent à une attention profonde, nous rappelant que le son a la capacité de restaurer, de relier et de préserver.

JJJJJerome Ellis, *A Bouquet of Scores*, 2025
Impression sur acquapaper et transfert direct, adhésifs découpés, avec l'aimable autorisation de l'artiste

The Clearing, pages 50-51, 86-89, composée par Rissa Hochberger, Kelvin Ellis, and JJJJJerome Ellis, publié par Wendy's Subway, 2021 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis et Wendy's Subway, Brooklyn, New York, USA
Aster of Ceremonies, pages 67, 74, 107-108, composée par Tijqua Daiker, Mary Austin Speaker, et JJJJJerome Ellis, publié par Milkweed Editions 2023 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis et Milkweed Editions, Minneapolis, Minnesota, USA
Thank You Notes: A Musical Score, composée pour la Biennale Whitney 2024: *Even Better than the Real Thing*, 2024 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis

Un Bouquet de Partitions est le titre donné à une sélection de partitions composées et visualisées par JJJJJerome Ellis. Compositeur et multi-instrumentiste, Ellis réimagine leur expérience des troubles de l'expression orale — en particulier le bégaiement — non pas comme un obstacle, mais comme un espace de possibilités. Par la musique, la parole et les partitions graphiques, Ellis transforme le bégaiement en « clairières » : des ruptures du temps conventionnel qui ouvrent de nouveaux chemins de communication, célébrant la beauté de la disfluence. C'est une invitation, à l'image du soufisme, à suspendre toute présomption, à écouter en pleine conscience, et par cette attention profonde, à accéder à une connaissance qui dépasse ce qui est visible.
Dans la série *Aster of Ceremonies*, Ellis explore la connexion entre la fuite et le ressenti, réfléchissant à la manière dont les voix du passé — et les bégaiements qui les façonnent — continuent de résonner aujourd'hui. Ellis imagine de nouvelles libertés, à la fois perdues et en voie de reconquête, notamment pour les personnes noires et en situation de handicap. En contraste avec la domination des « maîtres de tous les navires », Ellis fait des fleurs des symboles de résistance, de croissance et de guérison, imaginant un monde où les histoires de lutte ouvrent la voie à de nouvelles formes de libération.
Dans *Thank You Notes : A Musical Score* pour la Biennale du Whitney 2024, Ellis superpose et remixe de la musique dub—un genre enraciné dans son héritage jamaïcain et grenadien de telle sorte que chaque note résonne comme un merci.

Dans cet ensemble d'œuvres, Ellis canalise le pouvoir curatif de l'art pour remettre en question les normes sociétales, en tissant des liens entre le son, le silence et la forme visuelle. Ces œuvres nous invitent à reconsidérer le langage, l'histoire et leurs possibilités de réparation.

Nevin Aladağ, *Frame Harp*, 2021
Bois, cordes de harpe, 96 × 79 × 10 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Krinzinger

Nevin Aladağ, *Resonator Percussion* de la série *Resonator*, 2019
Clochettes en bronze, acier inoxydable poli miroir, contreplaqué, cuir, acier, 95 × 100 × 100 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Krinzinger

Le travail d'Aladağ met en avant la mobilité du son en tant que moyen de communication capable de guérir, de transformer et de retisser des récits communautaires à travers le temps et l'espace.
Frame Harp et *Resonator Percussion* sont des formes hybrides qui échappent à toute définition fixe - à la fois sculptures, instruments et vecteurs de la mémoire culturelle.
Construites par des processus d'assemblage méticuleux, elles rassemblent des matériaux trouvés et artisanaux — cordes, tambours, cloches — en des corps composites qui évoquent la pluralité culturelle et l'imagination diasporique. Pour Aladağ, cet acte de création dépasse la simple composition formelle ; c'est un geste réparateur — un moyen de réparer des histoires brisées et de forger des ponts sonores entre des géographies lointaines.
Frame Harp, avec ses cordes tendues sur un cadre, occupe l'espace entre la peinture abstraite et l'instrument dormant. Bien que silencieuse, elle évoque la présence imaginaire du son, invitant le spectateur·rices à percevoir la vibration et la résonance comme des forces latentes de la mémoire.
Dans *Resonator Percussion*, des formes géométrique—un triangle, un cube et un cercle — forgent un ensemble de composants percussifs issus de diverses traditions musicales. Ces arrangements sculpturaux évoquent un langage sonore partagé qui transcende les frontières culturelles et témoigne de la capacité universelle de transmission de la musique.
En philosophie islamique et dans le symbolisme soufi, les parallèles entre les instruments de musique et le corps humain sont riches et profonds. Dans son ouvrage visionnaire *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (Le Grand Livre de la Musique), le philosophe du Xe siècle Fārābī compare les cordes du luth au pouls et au souffle du corps—chaque vibration faisant écho aux harmonies subtiles de l'âme.

Guadalupe Maravilla, *Mochila inmigrante VI de la série Volcanic rock sculptures*, 2023

Guadalupe Maravilla, *Puño volcánico de la série Volcanic rock sculptures*, 2022
Roche volcanique sculptée avec une structure métallique sur mesure, 36 × 36 × 11 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie mor charpentier

Sculptées à partir de roches volcaniques — un matériau profondément enraciné dans le terrain chargé de cendres du Salvador — ces œuvres prolongent l'exploration de Guadalupe Maravilla sur la migration, le traumatisme et la guérison. Forgées par la pression et le rituel, ces formes volcaniques évoquent la pratique soufie de la *tazkiyah* — un processus subtil de purification intérieure.
Le paysage volcanique sert à la fois de support et de métaphore : un site marqué par la destruction, mais chargé d'un potentiel de régénération. Revenant sur sa propre migration aux États-Unis en tant que mineur non accompagné, Maravilla imprègne ces pierres d'un langage symbolique vibrant. Dans leurs formes talismaniques, les sculptures comme ornées de talismans deviennent des radeaux de survie et de protection. Les motifs récurrents — mains, serpents, étoiles, zébrures d'éclairs ou sacs — servent de mantras visuels, évoquant la transformation, la célébration et la persistance de la vie au lendemain d'un cataclysme. Ils font référence à des rites de passage individuels et à des rituels collectifs de résistance, ou à des talismans dont les symboles évoquent la survie et la recherche de la sécurité.
En tissant des liens entre la dévotion, la géologie et l'autobiographie, l'artiste transforme la douleur en pouvoir, la mémoire en rituel et la sculpture en une pratique de soin et de résilience. Chaque sculpture se fait un espace de guérison, où la métamorphose de la matière révèle la puissance protectrice.

Brook Andrew, *bunyiyanha*, 2025
Installation *in situ* avec peinture acrylique murale, *coolamon* appartenant à l'artiste et *kashkūl* de la collection du MACS MTO, dimensions variables, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

bunyiyanha est un mot wiradjuri qui signifie « vibrer » ou « vibration ». Enracinée dans l'héritage matrilinéaire de l'artiste, originaire du pays Wiradjuri en Nouvelle-Galles du Sud, en Australie, cette œuvre explore les façons dont la vibration et le rythme nous relient à la terre, les uns aux autres, et au monde spirituel. Reprenant les traditions Wiradjuri de marquage et de sculpture sur bois, les motifs en noir et blanc sur le mur génèrent des effets d'optique qui évoquent des vibrations énergétiques, nous permettant de ressentir le « pouls » de la terre et des cultures ancestrales. Grâce aux vibrations qui parcourent l'installation, l'artiste relie le pouvoir de guérison de l'art aux responsabilités qui nous incombent : prendre soin de la terre, s'honorer les un·es les autres et entretenir les liens spirituels qui nous soutiennent. Le processus de création relève ici d'une démarche qui n'est pas une expérience uniquement esthétique mais aussi méditative, soulignant l'importance de l'art en tant qu'outil de guérison personnelle, collective et transgénérationnelle.

Marie-Claire Messouma Manlanbien, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025
Diptyque, miroirs, cauris, cuivre, fer, laiton, soie et autres textiles, racines, pierres semi-précieuses, céramique, 200 × 120 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Cécile Fakhoury, avec le soutien du MACS MTO

L'œuvre textile *La nuit, le jour* tisse un vaste réseau de liens qui transcendent l'identité, la géographie et l'écologie. Au sein de ce réseau, des connexions émergent de l'interaction entre le corps humain et son environnement, révélant que le corps n'est pas séparé, mais qu'il est cosmiquement enchevêtré dans l'univers. Suspendu sur deux murs opposés, le diptyque — composé de pierres, de fils, de cheveux, d'éponges argentées et de textes — s'inspire des traditions matriarcales Akan, qui font partie des racines de l'artiste en Côte d'Ivoire et en Guadeloupe. Jour et nuit, lumière et obscurité, terre et ciel — chaque panneau devient une méditation sur l'interdépendance des contraires, unis en un tout harmonieux. L'installation devient une carte contemplative de la connexion, de la protection et de la communication ancestrales, opérant à la fois dans les domaines du visible et de l'invisible. Ici, les frontières entre le naturel, le spirituel et l'humain se dissolvent. L'œuvre résonne avec la propre invocation de l'artiste : « Je me lie aux Cieux. Je me lie aux mers. Je me lie à la terre... Je suis l'eau. Je suis la femme. Je suis l'homme. »

Katy'taya Catitu Tayassu, *MANDU'HA: Récit sonore d'une Transhumance*, 2022
Œuvre sonore, 21 min 11 sec, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Paula Valero Comín, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025
Installation *in situ* : un dessin encadré accompagné d'éléments en porcelaine et de colliers en cristal et pierres semi-précieuses, ainsi que d'objets issus de la collection du MACS MTO, dimensions variables, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

Katitaya, Katy'taya également connue sous le nom de Catitu Tayassu, est une artiste et une guérisseuse qui s'inspire de pratiques sonores ancestrales, où la vibration et la résonance sont des outils vitaux de transformation. Enraciné dans sa propre voix et amplifié par les tambours — ses collaborateurs et compagnons sacrés — le son devient à la fois médium et médecine. *Mand'hua* est un mot qui rassemble en lui les fils du souvenir et de l'oubli, les mémoires personnelles et collectives, les effacements et les échos qui composent notre conscience terrestre commune. *Mand'hua* est le nom d'un rituel créé par Katitaya avec la participation de quinze tambours artisanaux, chacun fabriqué à partir de la peau d'un animal différent : cheval, bison, cerf, chevreuil et chèvre. Ces tambours ne sont pas de simples instruments ; ce sont des êtres sensibles, des co-créateurs et des présences ancestrales. Leurs peaux sont des extensions de celles de Katitaya — elles se connectent à travers ses mains et sa voix, qui entrent en résonance avec elles pour générer des motifs sonores uniques.
Mand'hua est une invocation sonore, un geste cérémoniel de révérence, une offrande aux ancêtres et aux esprits sacrés qui traversent et guérissent la Terre. Elle convoque le son par diffraction, saturation et réflexion, produisant des échos qui voient s'enchevêtrer les fréquences du son et de la lumière. Lorsque vous fermez les yeux, vous pouvez le sentir non seulement dans vos oreilles, mais aussi sur votre peau, comme si le son vous habitait. C'est le seuil où la lumière sonore rencontre le son lumineux : une vibration intérieure, une reconnexion avec les fréquences de guérison que nous portons en nous.

Cette installation s'inspire de la résonance symbolique des cadenas dans la pensée soufie. S'ils appartiennent à une longue tradition dans de nombreuses cultures, ils revêtent une signification particulièrement profonde dans le soufisme. Le cadenas et la clé sont des métaphores de la vie intérieure : ils rappellent que le cœur reste fermé jusqu'à ce que l'on entreprenne le voyage de l'éveil spirituel. L'installation de Valero Comín, inspirée par ces objets énigmatiques, interroge l'acte de déverrouillage en tant que geste de vulnérabilité et de transformation. Ici, le cadenas devient, plus qu'un mécanisme de fermeture, une porte d'entrée qui appelle à l'action. L'œuvre nous invite à considérer l'ouverture du cœur comme la première étape nécessaire vers la guérison et l'harmonisation spirituelle. Cet acte symbolique d'invocation entre en résonance avec une enquête performative plus large développée par Paula Valero Comín spécifiquement pour cette exposition, qui explore les affinités cachées entre le *cante jondo* (chant profond) du flamenco et les traditions mystiques soufies. Créée en dialogue avec une performance flamenco conçue pour l'exposition, l'œuvre de Valero Comín explore la charge métaphysique des *Siguiriyas* et des *Soleares*, formes imprégnées de solennité, de désir et d'invocation extatique. Par ce jeu de sons, de symboles et de gestes, l'œuvre devient à la fois un appel et un passage : une invitation à aller à la rencontre de ce qui se trouve au-delà du visible et du tangible.

Yoshimi Futamura, *Rebirth murale* de la série *Rebirth*, 2022
Sculpture en grès et porcelaine, 21 × 50 × 57 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Mouler de l'argile à la main est une expérience profondément thérapeutique, qui exige un état de présence accru, une écoute des sensations et un engagement mesuré et méditatif avec la matière. L'argile, qui est à la fois un art et un artisanat, possède une capacité singulière de transformation. Tactile et richement sensorielle, elle devient un site d'expression non verbale, un espace où les formes peuvent être façonnées, dissoutes et réimaginées.
Yoshimi Futamura a depuis longtemps noué ce dialogue intime avec l'argile, attirée par sa résonance multisensorielle. Pour elle, les céramiques ne sont pas seulement des sculptures, mais des corps acoustiques qui résonnent et qui sont imprégnés d'un potentiel sonore latent. Le processus de fabrication, en particulier lors de l'étape alchimique de la cuisson, est riche en phénomènes auditifs : craquements, expansion, changements subtils qui signalent la transformation.
Comme le phœnix qui renaît perpétuellement de ses cendres, les formes de Futamura naissent de cette volatilité. Elles ne sont pas définies par la perfection, mais par leur réactivité à l'inconnu. En s'abandonnant à l'imprévisibilité du processus de cuisson, son travail affirme la beauté de ce qui résiste à la maîtrise - l'imparfait, l'éphémère, le devenir.

DETAIL **Yoshimi Futamura**, *Rebirth murale*, 2022

DÉTAIL **Yoshimi Futamura**, *Rebirth murale*, 2022

LEFT **Paula Valero Comín**, Work from the *Las Aldabas (Door knockers)* series, 2025

BACK **Brook Andrew**, *bunyiyanha*, 2025

GAUCHE **Paula Valero Comín**, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025

ARRIÈRE **Brook Andrew**, *bunyiyanha*, 2025

RIGHT **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021

RIGHT **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

DROITE **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021

DROITE **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

BACK **Brook Andrew**, *bunyiyanha*, 2025

ARRIÈRE **Brook Andrew**, *bunyiyanha*, 2025

LEFT *Kashkûl*, Iran, late 19th century–early 20th century

RIGHT *Kashkûl Tawakkaltu 'ala Allâh*, Iran, late 19th century–early 20th century

GAUCHE *Kashkûl*, Iran, fin XIXe siècle–début XXe siècle

DROITE *Kashkûl Tawakkaltu 'ala Allâh*, Iran, fin XIXe siècle–début XXe siècle

DETAIL *Kashkûl Tawakkaltu 'ala Allâh*, Iran, late 19th century–early 20th century

DÉTAIL *Kashkûl Tawakkaltu 'ala Allâh*, Iran, fin XIXe siècle–début XXe siècle

DETAIL **Paula Valero Comín**, Work from the *Las Aldabas (Door knockers)* series, 2025

DÉTAIL **Paula Valero Comín**, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025

DETAIL **Paula Valero Comín**, Work from the *Las Aldabas (Door knockers)* series, 2025

DÉTAIL **Paula Valero Comín**, *Œuvre de la série Las Aldabas (Les heurtoirs)*, 2025

LEFT **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021
CENTER **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

GAUCHE **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021
CENTRE **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

BACK **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

Thank You Notes: A Musical Score, composed for the Whitney Biennial 2024: *Even Better than the Real Thing*, 2024
Courtesy of JJJJJerome Ellis

ARRIÈRE **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

Thank You Notes: A Musical Score, composée pour la Biennale Whitney 2024: *Even Better than the Real Thing*, 2024 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis

CENTER **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

CENTRE **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

DETAIL **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

DÉTAIL **Nevin Aladağ**, *Resonator Percussion*, 2019

BACK **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

The Clearing, pages 50–51, 86–89, designed by Rissa Hochberger, Kelvin Ellis, and JJJJJerome Ellis, published by Wendy's Subway, 2021 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Wendy's Subway, Brooklyn, New York, USA

ARRIÈRE **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

The Clearing, pages 50-51, 86-89, composée par Rissa Hochberger, Kelvin Ellis, and JJJJJerome Ellis, publié par Wendy's Subway, 2021 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis et Wendy's Subway, Brooklyn, New York, USA

LEFT **Guadalupe Maravilla**, *Mochila inmigrante VI*, 2023

RIGHT **Guadalupe Maravilla**, *Puño volcánico*, 2022

GAUCHE **Guadalupe Maravilla**, *Mochila inmigrante VI*, 2023

DROITE **Guadalupe Maravilla**, *Puño volcánico*, 2022

LEFT **Guadalupe Maravilla**, *Mochila inmigrante VI*, 2023

GAUCHE **Guadalupe Maravilla**, *Mochila inmigrante VI*, 2023

RIGHT **Guadalupe Maravilla**, *Puño volcánico*, 2022

DROITE **Guadalupe Maravilla**, *Puño volcánico*, 2022

BACK **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

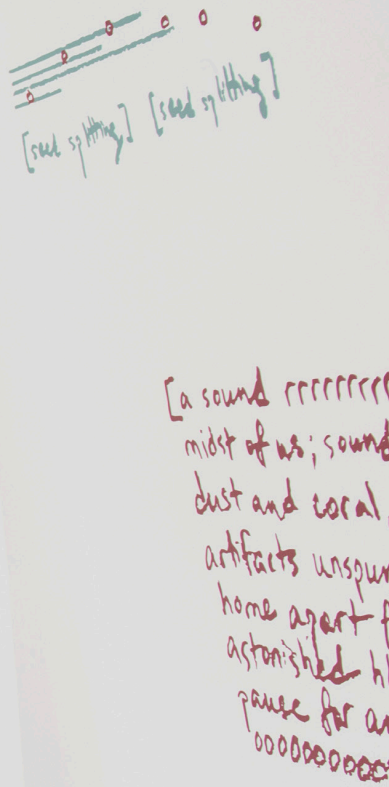
Aster of Ceremonies, pages 67, 74, 107–108, designed by Tijqua Daiker, Mary Austin Speaker, and JJJJJerome Ellis, published by Milkweed Editions, 2023 Courtesy of JJJJJerome Ellis and Milkweed Editions, Minneapolis, Minnesota, USA

ARRIÈRE **JJJJJerome Ellis**, *A Bouquet of Scores*, 2025

Aster of Ceremonies, pages 67, 74, 107-108, composée par Tijqua Daiker, Mary Austin Speaker, et JJJJJerome Ellis, publié par Milkweed Editions 2023 Avec l'aimable autorisation de JJJJJerome Ellis et Milkweed Editions, Minneapolis, Minnesota, USA

CENTER **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021

CENTRE **Nevin Aladağ**, *Frame Harp*, 2021



DETAIL **Marie-Claire Messouma Manlanbien**, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025

DÉTAIL **Marie-Claire Messouma Manlanbien**, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025

DETAIL **Marie-Claire Messouma Manlanbien**, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025

DÉTAIL **Marie-Claire Messouma Manlanbien**, *Human intra Natura #4, La nuit, Le jour*, 2025

Magdi Masaraa, *Kûrîmbe sîngêye (My Wooden Heart)*, poème, écrit en 2025

Dâwîam fûnfûndi kemiŋ kandi,
Arka tîmbeligko bara mbo
ôlômbono,
Âdûmo chokol sîngê gundo molok
mirsitaŋ kûde.
Ama asarina joraŋ rababa taŋmbo,
Gigi tanmbo, Gaŋgaŋ taŋmbo, walli
taŋmbo koy waram.
Âwûrandê , yagu ti tosse lêyêria
ânjiŋer nda ila.
Balaŋ wara hâwak kûsaŋ tanoŋ,
Âgâraŋ wâmartarna, wasi dokoy
îsena,
Yagû koro mbeŋam lora wallita Ŋii
mbeŋa dol sêkîta
Âŋnjarina Aŋnjôrô Kûrôtaŋ jîsîrmo,
Âjîî leyan ênêŋêsetaŋê ndataŋ,
Ira njônoŋa, ira walwala, kemataŋ
gârîra noŋ.
Gigi tii gûraka mbeŋa koy tosiree,
Diŋaŋ , diŋaŋ eleteŋ nêŋanoŋ dolee,
kêlim kêlîmam agora ganitam ûrijîgê
Ârdaŋmo dira, dabalam ayona,
Gânjîta jadol yande, yagû koro lon
anâwôrontiŋ lokor lokordîŋ, dâwo
gêya , andêren,

kûreŋ nârmîna ûŋê, râma yande ee
gûkôsam, ira dombaretaŋ âjîî noŋ
Tîndagû rûsaye, wasi dolmbo,
Toŋee dolmbo, hâwâk hele tanoŋ.
Turba jerata yande, yagû chafi siŋnê
yande.
Tîmbeligta wîî, artiŋ nêŋaye,
Ii sowafaŋ yee, gekawaŋ yee,
akoytabeŋaye.
Sîŋgê înê ndayaye, tagû tisari kemiŋ
kandim,
Gûlûŋam wan rûjîam wan.
Enken ama asarinan, lêjîŋêsîrâ
yande ,
Yagû andaŋinam anodîse,

Magdi Masaraa, *Kûrîmbe sîngêye (My Wooden Heart)*, poem, written in 2025

In dust and dawn of childhood days,
I found a drum with skin and praise

A whisper carved from Sirati's tree.
It throbbed its name inside of me.
My fingers danced on Gigi, Rababa,
Gangan, Wally, keys, A lullaby in
desert breeze.
I did not speak, but it would know.
The ache, I dared not let them show.
Conflicts came like storms at night,
Voices raised and shattered light.

But in my hands, a Wally would cry
And turn my tears to lullaby.
I played beneath the Kûrô shade,
A song from wounds that never
fade.
I shaped the notes, both fierce and
mild.
A rebel tune, a dreaming child.
My Gigi knew my every fear, its
echoes made my demons clear.

Each rhythm forged in secret space
A shield, a voice, a sacred place.

In markets loud, I took the stage,
Not for the coin, but to engage
To tell a tale, to heal, to warn.
To show that broken hearts are born

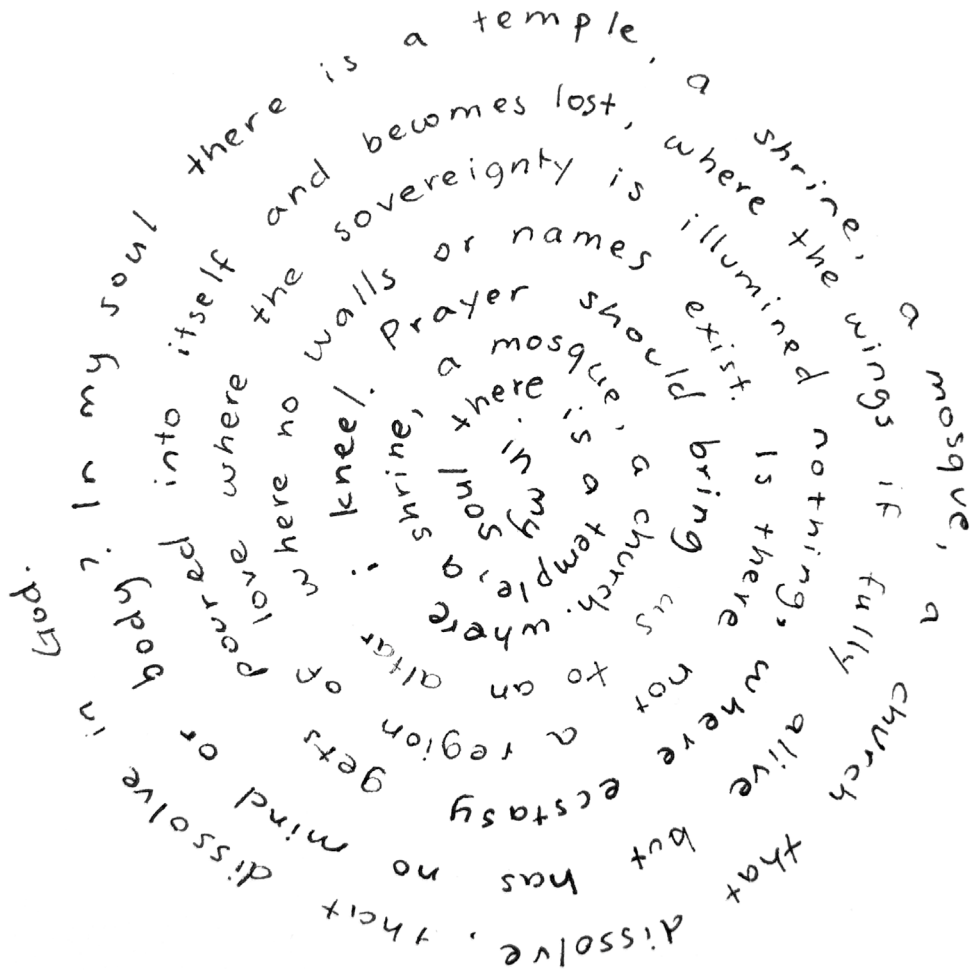
Not just to break but to create.
To craft a song that challenges fate.
I mend their cracks, I guard their
form.
Through fire, flood, and civic storm.
No museum tomb, no silent shelf.
Each instrument, a part of self.
They are not tools I do not lend.
They are my mirrors, kin, and
friends.

Their wood is worn, but still it sings,
Of childhood, struggle, sacred things
So when I play, it's not pretend, it's
where I start. It's where I end.

Each note, a breath I cannot fake.
Each beat, a vow I'll never break.

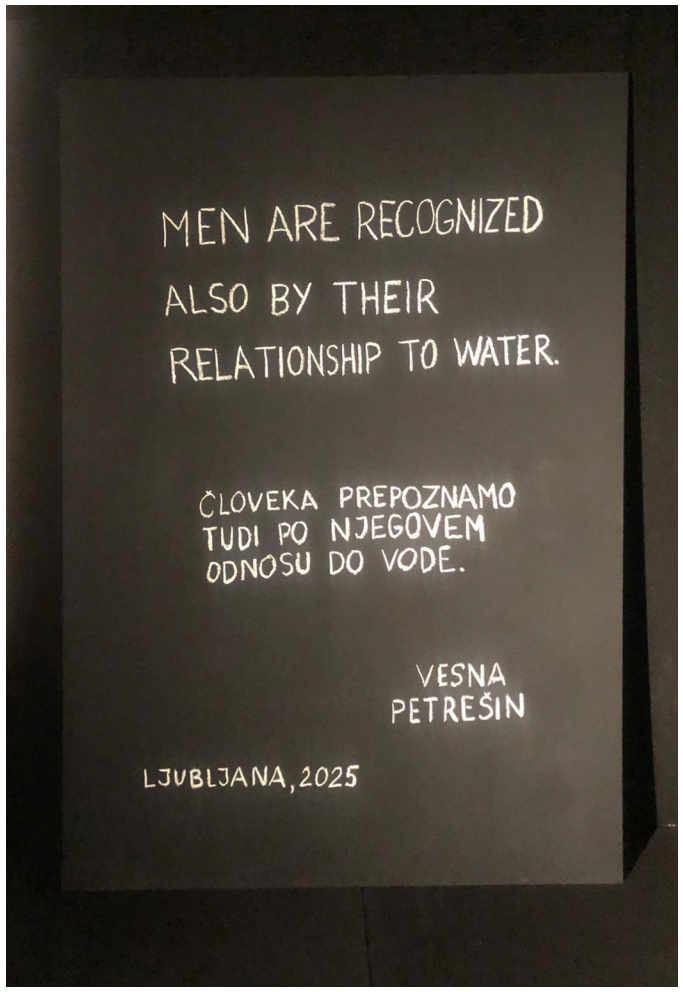
After In My Soul, Daniel Ladinsky
Handwritten inscription by **Charwei Tsai**, 2025.
Excerpt from *Islamic Mystical Poetry: Sufi Verse from the Early Mystics to Rumi*, Penguin Classics, 2009, p. 12.

D'après In My Soul, Daniel Ladinsky
Inscription manuscrite réalisée par **Charwei Tsai**, 2025.
Extrait de *Islamic Mystical Poetry: Sufi Verse from the Early Mystics to Rumi*, Penguin Classics, 2009, p. 12.



Vesna Petresin in collaboration with Eugen Petresin, *Autonomous Energy Machine*, 2025
Detail of the installation at the *Oracle* – 36th Ljubljana Biennale of Graphic Arts. Photo by Natasa Petresin-Bachelez

Vesna Petresin in collaboration with Eugen Petresin, *Autonomous Energy Machine*, 2025
Detail of the installation at the *Oracle* – 36th Ljubljana Biennale of Graphic Arts. Photo by Natasa Petresin-Bachelez



MACS MTO, the Impressionists' river

MACS MTO, le fleuve des Impressionnistes

Colophon

This book was published on the occasion of the exhibition:

Resonant:
Bodies, Songs and Strings
06.06.2025–01.04.2026
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO®
(MACS MTO)®

Curators and publication editors
Elena Sorokina, Simona Dvorák

Contributing artists
Rada Akbar, Nevin Aladağ,
Brook Andrew, Meris Angioletti,
Paula Valero Comin, JJJJJerome Ellis,
Yoshimi Futamura, Celia Gondol,
Marie-Claire Messouma Manlanbien,
Guadalupe Maravilla, Sara Ouhaddou,
Vesna Petresin, Katy'taya Catitu
Tayassu, Charwei Tsai

MACS MTO Staff
Nasim Assili, Amina Ait Ali, Estelle Brun,
Cynthia Cervantes, Dariush Jamalian,
Asma Kifia, Salomé Marko, Maud Pragny

Scientific experts
Omid Asgari, Nooshin Esmaeili,
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani,
Golzar Yousefi, Dr. Payam Yousefi

Authors
Elena Sorokina, Simona Dvorák,
Nataša Petrešin-Bachelez,
Denise Ferreira da Silva

Publisher
MACS MTO

Distribution
Les presses du réel

Graphic design
Christophe Clarijs
Robin Vets

Printing
Drukkerij Zwartopwit

Printed in an edition of 250 copies,
on Munken Lynx and Novatech Matt,
and typeset in PP Neue Montreal and
JHA Times Now

Photography
Frédéric Poletti (p. 29, 36–37, 40–43,
46, 106–107, 109, 111–113, 116–117,
122–124, 166–169, 173–176 and 178–182)
Thibault Jorge (p. 17–20, 30–35,
38–39, 44–45, 108, 110, 114–115, 118–121,
161–165, 170–172 and 177)

Colophon

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition :

Corps à cordes, vibrations et résonances
06.06.2025–01.04.2026
Musée d'Art et de Culture Soufis MTO®
(MACS MTO)®

Commissaires d'exposition et responsables éditoriaux de la publication
Elena Sorokina, Simona Dvorák

Artistes contributeurs
Rada Akbar, Nevin Aladağ,
Brook Andrew, Meris Angioletti,
Paula Valero Comin, JJJJJerome Ellis,
Yoshimi Futamura, Celia Gondol,
Marie-Claire Messouma Manlanbien,
Guadalupe Maravilla, Sara Ouhaddou,
Vesna Petresin, Katy'taya Catitu
Tayassu, Charwei Tsai

L'équipe du MACS MTO
Nasim Assili, Amina Ait Ali, Estelle Brun,
Cynthia Cervantes, Dariush Jamalian,
Asma Kifia, Salomé Marko, Maud Pragny

Experts scientifiques
Omid Asgari, Nooshin Esmaeili,
Dr. Ghazaleh Esmailpour Qouchani,
Golzar Yousefi, Dr. Payam Yousefi

Auteurs
Elena Sorokina, Simona Dvorák,
Nataša Petrešin-Bachelez,
Denise Ferreira da Silva

Éditeur
MACS MTO

Distribution
Les presses du réel

Conception graphique
Christophe Clarijs
Robin Vets

Impression
Drukkerij Zwartopwit

Imprimé en 250 exemplaires, sur
papier Munken Lynx et Novatech Matt,
et composé en PP Neue Montreal et
JHA Times Now

Photographie
Frédéric Poletti (p. 29, 36–37, 40–43,
46, 106–107, 109, 111–113, 116–117,
122–124, 166–169, 173–176 et 178–182)
Thibault Jorge (p. 17–20, 30–35,
38–39, 44–45, 108, 110, 114–115, 118–121,
161–165, 170–172 et 177)

Cover images
Outer cover
Célia Gondol, preparatory drawing for *Omni Tempore*, 2018

Emblème de l'école MTO Shahmaghsoudi®, Iran, XXe siècle

Fārābī, *Kitāb al-mūsīqī al kabīr*, 870–950

Inner cover
Rada Akbar, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

MACS MTO, museum garden

MACS MTO, the Impressionists' river

Translation EN→FR
Henri Robert (p. 5–128 and 149–160)
Irène Danowski Viveiros de Castro (p. 129–137)

Copy editing EN
Ruth Oldham

Copy editing FR
Henri Robert

Editorial work FR
Laure Mathieu

Image de couverture
Couverture extérieure
Célia Gondol, dessin préparatoire pour *Omni Tempore*, 2018

Emblème de l'école MTO Shahmaghsoudi®, Iran, XXe siècle

Fārābī, *Kitāb al-mūsīqī al kabīr*, 870–950

Couverture intérieure
Rada Akbar, *The Queen of the Moon Nº3*, 2025

MACS MTO, jardin du musée

MACS MTO, le fleuve des Impressionnistes

Traduction AN→FR
Henri Robert (p. 5–128 et 149–160)
Irène Danowski Viveiros de Castro (p. 139–148)

Travail de copy-editing AN
Ruth Oldham

Travail de copy-editing FR
Henri Robert

Travail éditorial FR
Laure Mathieu

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means, electronic, mechanical, or otherwise without prior permission in writing from this publisher. Unless otherwise credited, images are courtesy of MACS MTO.

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système d'archivage ou transmise, sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique ou autre, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur. Sauf mention contraire, les images sont fournies gracieusement par MACS MTO.

ISBN: 978-2-9594799-2-2

© 2025, MACS MTO

Les presses du réel
lespressesdureel.com

les presses du réel

Musée d'Art et de Culture Soufis MTO®
(MACS MTO)®
macsmto.fr
6 avenue des Tilleuls,
78400 Chatou

p. 29 **Meris Angioletti**, *UT- Arcane XXI. Partition pour 4 éléments*, 2025
Installation *in situ* avec pastels secs, cuivre, crayon graphite, dimensions variables, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

p. 30 **Charwei Tsai**, *A Temple, A Shrine, A Mosque, A Church*, 2022
Installation avec encre d'or sur des nattes tissées à la main par des artisanes d'Al Ghadeer, Abu Dhabi, 300 cm × 1 pièce (orange), 150 cm × 2 pièces (vert), 150 cm × 2 pièces (violet), courtesy de l'artiste, commissionnée par Art Dubai, UAE. Remerciements à Nataša Petrešin-Bachelez et Al Ghadeer UAE Crafts

p. 30 **Sara Ouhaddou**, *Aux gardiens...*, 2025
Diptyque, sérigraphie sur papier, 300 × 125 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

p. 44 **Yoshimi Futamura**, *Magic Pot 1* de la série *Magic Pot*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 52 × 62 × 51 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

p. 44 **Yoshimi Futamura**, *Magic Pot 2* de la série *Magic Pot*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 55 × 54 × 55 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

p. 44 **Yoshimi Futamura**, *Rebirth 2* de la série *Rebirth*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 24 × 27,5 × 25 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

p. 44 **Yoshimi Futamura**, *Rebirth 3* de la série *Rebirth*, 2025
Sculpture en grès et porcelaine, 24,5 × 25 × 26 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

p. 108 **Rada Akbar**, *The Queen of the Sun Nº2* de la série *The Roarers*, 2025
Robe en papier sculpté fait main, pierres semi-précieuses, gouache, aquarelle et feuilles d'or, 133 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, l'aide de Sepideh Ziaei et le soutien du MACS MTO

p. 108 **Rada Akbar**, *The Queen of the Moon Nº3* de la série *The Roarers*, 2025
Robe en papier sculpté fait main, gouache, aquarelle et feuilles d'or, 180 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, l'aide de Sepideh Ziaei et le soutien du MACS MTO

p. 117 **Célia Gondol**, *Omni Tempore*, 2018
Acier inoxydable poli miroir, 50 × 50 × 3 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

p. 122 **JJJJJerome Ellis**, *Jaryaṇ wîî ii gêkawaṇ mbeṇaye (Ces instruments sont mes amis)*, 2025
Enregistrement sonore à six canaux, 16 min 12 sec, improvisé, composé et performé par Magdi Masaraa (rababa, gigi) et JJJJJerome Ellis (dulcimer frappé, saxophone ténor, électronique), enregistré par JJJJJerome Ellis, Magdi Masaraa et Graham Duncan, mixé par Graham Duncan, JJJJJerome Ellis, Omid Asgari et Payam Yousefi, masterisé par Graham Duncan, avec l'aimable autorisation de l'artiste et le soutien du MACS MTO

p. 161 **Yoshimi Futamura**, *Rebirth murale* de la série *Rebirth*, 2022
Sculpture en grès et porcelaine, 21 × 50 × 57 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste

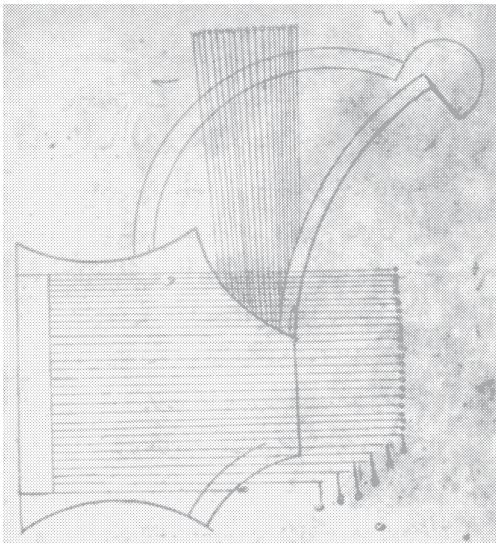
p. 164 **Brook Andrew**, *bunyiyanha*, 2025
Site-specific installation with acrylic paint, *coolamon* belonging to the artist, and *kashkūl* from the MACS MTO collection, variable sizes, courtesy of the artist, with the support of MACS MTO

A resonant body, the setâr becomes metaphor: a vibrating heart stretched between heaven and earth. It inspires the exhibition to attune itself to the vibratory nature of emotion and to the social and ecological processes of healing, preservation, and transmission. Through diverse modes of listening—oral traditions, rituals, dreams, visions, and song—the body is understood as a vessel: a carrier of forgotten histories and an encoder of embodied knowledge.

En son centre: un setâr, luth aux cordes fragiles et vibrantes, porté par les soufis comme emblème de raffinement, de la culture intérieure (letâfet en arabe, en persan et en turc), et vecteur de transformation spirituelle. Corps résonant, le setâr devient ici métaphore : celle d'un cœur vibrant, tendu entre ciel et terre. Il invite à accorder son écoute aux dimensions vibratoires de l'émotion, aux mouvements du soin, de la mémoire et de la transmission — qu'ils soient humains, ancestraux, écologiques ou invisibles.

Artists **Artistes**

Rada Akbar
Nevin Aladağ
Brook Andrew
Meris Angioletti
Paula Valero Comin
JJJJJerome Ellis
Yoshimi Futamura
Celia Gondol
Marie-Claire Messouma Manlanbien
Guadalupe Maravilla
Sara Ouhaddou
Vesna Petresin
Katy'taya Catitu Tayassu
Charwei Tsai



Curated by

Elena Sorokina and Simona Dvorak

with the

Initiative for Practices and Visions of Radical Care

Musée d'Art et de Culture Soufis MITO

ISBN: 978-2-9594799-2-2

macsmto.fr
6 avenue des Tilleuls, 78400 Chatou